Bettine Menke, Wolfgang Struck (Hg.)

THEATER MASCHINEN MASCHINEN THEATER

VON MECHANIKEN, MACHINATIONEN UND SPEKTAKELN

[transcript] Theater

Bettine Menke, Wolfgang Struck (Hg.)
Theatermaschinen – Maschinentheater

Theater | Band 135

Bettine Menke (Prof. Dr. phil.) ist Professorin der Allgemeinen und Vergleichenden Literaturwissenschaft an der Universität Erfurt. Zu ihren Forschungsschwerpunkten gehören u.a. Literaturtheorie, Walter Benjamin, Rhetorik, Gender Studies, Schrift, Witz, Übersetzen und Theater.
Wolfgang Struck (Prof. Dr. phil.) ist Professor für Neuere deutsche Literaturwissenschaft an der Universität Erfurt. Zu seinen Forschungsschwerpunkten gehören Literatur und Wissenschaft, Kulturtechniken und Postkolonialismus.

Bettine Menke, Wolfgang Struck (Hg.)

Theatermaschinen – Maschinentheater

Von Mechaniken, Machinationen und Spektakeln

[transcript]

Dieser Band wurde, wie die ihm zugrundeliegende Tagung, von der Fritz Thyssen Stiftung gefördert.
Gefördert aus Open-Access-Mitteln der Universität Erfurt.



Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek
Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten sind im Internet über http://dnb.d-nb.de abrufbar.



Erschienen 2022 im transcript Verlag, Bielefeld

Umschlaggestaltung: Hauke Niether
Umschlagabbildung: Ekhof-Theater Gotha, Stiftung Schloss Friedenstein Gotha
Lektorat: Philipp Albers
Druck: Majuskel Medienproduktion GmbH, Wetzlar
Print-ISBN 978-3-8376-5314-4
PDF-ISBN 978-3-8394-5314-8
https://doi.org/10.14361/9783839453148
Buchreihen-ISSN: 2700-3922
Buchreihen-eISSN: 2747-3198

Gedruckt auf alterungsbeständigem Papier mit chlorfrei gebleichtem Zellstoff.
Besuchen Sie uns im Internet: *https://www.transcript-verlag.de*
Unsere aktuelle Vorschau finden Sie unter *www.transcript-verlag.de/vorschau-download*

Inhalt

Theater-Maschinen/Maschinen-Theater: Einleitung
Bettine Menke, Wolfgang Struck ... 7

I. Theater-Maschinen, Machinationen und Maschinen-Theater

Gothaer Hamletmaschinen 1710 und 1778
Dirk Niefanger ... 21

»Horazens Geist« oder Was die μηχανή der Druckmaterialität über Kaspar Stielers *Bellemperie* verrät
Nicola Kaminski ... 35

Machinati Progetti. Das Theater Feltre im Risorgimento
Annette Kappeler, Raphaël Bortolotti ... 57

Optische Architekturen und die Sache mit der *res extensa*
Ulrike Haß ... 79

Ähnlichkeit, Spektakel, Markt. Theatermaschine und Regierung nach Shakespeare und Foucault
Sebastian Kirsch ... 101

II. Melodram/Mischformen

Wie sich das Staunen in Neugier wandelt oder Proserpina, Medea, Ariadne und Musik-Maschinen-Theater in Gotha – mit einem Seitenblick auf Goethe
Dörte Schmidt ... 125

Kunstvolles Kaschieren. Die Gestaltung theatraler Effektszenen in Friedrich Wilhelm Gotters Singspielen
Adrian Kuhl 161

Neptuns Maschinen. Meeresauftritte in der Oper des 17. und 18. Jahrhunderts
Juliane Vogel 183

Chiaroscuro. Bildszenographie im Melodram des 19. Jahrhunderts (Guilbert de Pixerécourt, Douglas Jerrold)
Ethel Matala de Mazza 205

Maschine und Melodram. Wie Tiecks *Der gestiefelte Kater* das Theater vorführt
Bettine Menke 231

III. Transformationen: Wissen, Technik, Spektakel

Manipulationen: Drei Szenen über das Verhältnis von Theater und Maschine
Wolfgang Struck 261

Theatermaschinen als technisches Bild
Jan Lazardzig 287

… und sie bewegt sich doch. Die Maschine des 17. Jahrhunderts als Ausstellungsmodell zwischen Funktionieren und Scheitern
Nikola Roßbach 307

Kautschuk-Ästhetik um 1900: Maschinentheater – Film – Literatur – Werbung
Jörg Dünne 333

Astramentum ex machina. Zum Queering kolonialer Schaukultur
Evelyn Annuß 349

Zu den Autor*innen 369

Abbildungsnachweise 375

Theater-Maschinen/Maschinen-Theater: Einleitung

Bettine Menke, Wolfgang Struck

> »Siehst du! Es gibt einen geheimen dämonischen Motor im Theater, der unter der Bühne liegt. Ich weiß nicht, wie man ihn sonst nennen könnte, aber man nennt den Effekt, oder auch einfach nur den Gegenstand, eine Drehbühne.« *René Pollesch*[1]

Das in Schloss Friedenstein gelegene Gothaer Hoftheater, seit dem 19. Jahrhundert: Ekhof-Theater, wird im ausgehenden 18. Jahrhundert zum Schauplatz eines ungewöhnlichen theaterhistorischen Experiments. Mit dem Engagement der nach dem Weimarer Schloss- und Theaterbrand 1774 heimatlos gewordenen Seyler'schen Schauspieltruppe treffen hier Schauspielerinnen und Schauspieler, die an den Theaterreformen der Aufklärung geschult sind, auf eine Bühne, die über eine barocke Theatermaschine verfügt, die trotz mehrerer Umbauten nicht grundlegend verändert worden war – und auch bis heute nicht verändert worden ist. Dieses Zusammentreffen nehmen die Beiträge des folgenden Bandes zum Ausgangspunkt, um über das Verhältnis von Theater und (auch, aber nicht nur maschineninduziertem) Spektakel nachzudenken.[2]

Theater-Maschinen sind historisch spezifische technische, kunstfertige Vorrichtungen,[3] die erscheinen machen/lassen. Zugleich ist das Theater überhaupt

1 René Pollesch, »(Life on Earth can be sweet) Donna«, Uraufführung 15. Dez. 2019 Deutsches Theater Berlin, Programmheft, S. 7.

2 Grundlage dieses Bandes war eine von der Thyssen-Stiftung geförderte Tagung, die im Spiegelsaal der Forschungsbibliothek Gotha vom 4. bis zum 6. Juli 2019 stattfand; zu den Vorträgen vor Ort sind weitere Beiträge hinzugekommen.

3 In einer signifikanten Analogie und in ebenso signifikanter Verschobenheit thematisierte der 14. Kongress der Gesellschaft für Theaterwissenschaft »*Theater und Technik*. Das Theater unter dem Vorzeichen seiner technologischen Bedingungen«, Nov. 2018 Universität Düsseldorf. Er »widmet[e] sich dem Verhältnis von Theater und Technik – der Wirkkraft und Kontinuität von Techniken, Praktiken und Dingen – unter dem Vorzeichen der technologischen Bedingung«: »was die Technik mit dem Theater macht und umgekehrt. Wie verändern sich mit dieser Perspektive die Konzepte von Theater, von Wissen und von Subjektivität?«

als Maschine des Erscheinens oder Erscheinen-Lassens zu kennzeichnen, alles Geschehen auf dem Schauplatz untersteht mechanischen Kräften, die aus anderen Räumen einwirken. Dieser Zusammenhang wird durch die Herkunft der *Maschine*, *machine* von *mechané* spezifisch gedacht.[4]


Abb. 1: Bühnenverwandlungsmaschine: Wellbaum des Ekhoftheaters, Schloss Friedenstein



Es handelt sich bei (Theater-)Maschinen/machine/mechané um ›äußerliche‹ Vorrichtungen, die ›von außen‹ in den szenischen Raum eintragen und erscheinen lassen, was Zuschauende und -hörende im theatralen Präsentations-Raum zu sehen bekommen. Ihre Bewegungen, Ein- und Austräge artikulieren, wie die des Auf- und Abtretens überhaupt, den theatralen Zeit-Raum mit dessen Bezug auf das ›Außen‹, aus dem alles Geschehen ›in‹ ihm, auf dem Schauplatz ›gespeist‹ wird. Maschinen ermöglichen vor allem die spektakulären Auf- und Abtritte von oder nach oben, erzeugen die Illusion des Fliegens, oder von unten: in die/aus der ›Versenkung‹. Bereits in der Antike artikulieren die verschiedenen Maschinen: *mechané* und *ekkyklema* den Bezug des zu Sehen Gegebenen aufs *off*:

4 Für *mechané*, »Mittel und *moyen*« bez. des Theaters als Maschine des Erscheinens, vgl. Rainer Nägele, »Mèchanè. Einmaliges in der mechanischen Reproduzierbarkeit«, in: ders., *Hölderlins Kritik der Poetischen Vernunft*, Basel u.a.: Engeler 2005, S. 133-149, hier: S. 137f.

aufs Nicht-Einsehbare[5] (und zwar auch mit bereits parodistischen Zügen). Keine Illusion wird geschaffen, sondern, so Melchinger, »was [Maschinen] zeigten, war als manipuliert erkennbar, es war Theater. Sie zeigten Greuel oder Wunder.«[6] Um beeindruckende Täuschungen zu ermöglichen, sind die Maschinen selbst vor allem in der Frühen Neuzeit unsichtbar, *zugleich aber* sollen sie als technische Glanzleistung in ihren Effekten (mit-)gesehen und (mit-)gewusst werden.[7] Das gilt gerade für die ›großen‹ spektakulären Feste, deren Ausrichter sich als Herrscher in der/über die Maschine(n) inszeniert.[8]

Diese Doppelung von kunstfertiger Täuschung und exponierter Kunstfertigkeit[9] verbindet die Maschine mit dem, was das Wort *Machination* auch sagt: der

---

5 Zum Theater der Antike vgl. u.a. Bettine Menke, »Was das Spektakel möglich macht: Theater-Maschinen«, in: *Archäologie der Spezialeffekte*, hg. von Natascha Adamowsky, Nicola Gess u.a., München: Fink (eikones) 2018, S. 113-144, vor allem II. S. 118-121 (mit weiterer Lit.).

6 Siegfried Melchinger, *Theater der Tragödie, Aischylos, Sophokles, Euripides auf der Bühne ihrer Zeit*, München: Beck 1974, S. 192. Das wird von den alten Komödien paratragisch ausgespielt, wenn in Aristophanes' *Der Frieden* der Protagonist, ein Winzer, auf einem Mistkäfer auf den Olymp fliegt, wenn Iris als Götterbotin *ex machina* von den Vögeln aufs Derbste verspottet und erniedrigt in *Die Vögel* ›erscheint‹.

7 Die Maschine ist frühneuzeitlich aufs Spektakel nicht nur des Theaters bezogen, sondern auch aufs Spektakel ihrer selbst angelegt, vgl. vor allem Jan Lazardzig, *Theatermaschine und Festungsbau. Paradoxien der Wissensproduktion im 17. Jahrhundert*, Berlin: Akademie Verlag 2007, S. 21, 49f., 57, 61-86; »Leser und Betrachter [sind] in ein komplexes Spiel des Zeigens und Verbergens eingebunden« (S. 65, vgl. S. 68-70).

8 Louis Marin, »Der König als Zauberer oder das Fest des Fürsten«, in: ders., *Das Porträt des Königs*, Zürich/Berlin: diaphanes 2005 (frz. Original: *Le Portrait du roi*, 1981), S. 313-332. Der König (re)präsentiert sich in der »grundlose[n], luxuriöse[n] ›Verausgabung‹« des Festes, die die »permanente[], ›unsterbliche[]‹ Ökonomie der Orte des Königs«, das »repetitive und zeremonielle« Dispositiv im »spektakuläre[n] Dispositiv aus Luft, Wasser und Feuer« mit »seiner spezifischen Zeit« des Ephemeren »verdoppelt und transformiert« (S. 315).

9 *Machina* war »ein in seiner Zweckmäßigkeit nicht ohne weiteres durchsichtiges Manöver, ein betrügender Trick, eine verblüffende Wirkung« (Hans Blumenberg, *Paradigmen zu einer Metaphorologie*, mit Kommentar u. hg. von Anselm Haverkamp unter Mitarbeit von Dirk Mende u. Mariele Nientied, Frankfurt a.M.: Suhrkamp 2013, S. 92); so bereits die griech. *mechané*, vgl. Wilhelm Schmidt-Biggemann, »Maschine«, in: Joachim Ritter, Karlfried Gründer u. Gottfried Gabriel (Hgg.), *Historisches Wörterbuch der Philosophie*, Basel: Schwabe 1971ff., Bd. 5 (1980), Sp. 790-802, hier Sp. 790. In diesem alten Sinne nennt der »Machine«-Art. in Denis Diderot u. Jean Le Rond d'Alembert, *Encyclopédie ou dictionnaire raisonné des sciences, des arts et de métiers par une sociéte de gens de lettres. Mis en ordre & publ. par Diderot & par d'Alembert*, Nouvelles impression en facsimilé de la première edition de 1751-1780 (Paris) (Nachdr. Stuttgart – Bad Cannstatt: Frommann-Holzboog 1988 u. 1995) neben militärischen Maschinen (Bd. 9, S. 794-800, hier S. 795), die *machine* der Künste, übernatürliche Erscheinungen in der epischen und dramatischen Dichtung, sowie auch mit der »intrigue«: der »metamorphose« im Theater (S. 798ff.; zum Zusammenhang von Maschine-Begriff und Theater vgl. Lazardzig, *Theatermaschine und Festungsbau*, S. 19-21, 30-32, 49-50, 57; Viktoria Tkaczyk, *Himmels-Falten. Zur Theatralität des Fliegens in der Frühen Neuzeit*, München: Fink 2011, S. 39-90; Nikola Roßbach, *Die Po-*

Intrige, Täuschung als Trick, der einer spezifischen Figur, dem Intriganten und Ränkeschmied zuzuordnen ist. Deren Präparationen müssten einerseits gleichfalls im Nicht-Erkennbaren, im *off* verbleiben, daher bieten sie eine verhehlende Schauseite. Anderseits aber wird wie die Maschine so auch die *Machination* selbst als eine ›technische‹ Glanzleistung *reklamiert*, die im Theater zu bewundern ist. Die *Machinationen* werden zum eigentliche Gegenstand des Erstaunens und Vergnügens an der ingeniösen Leistung (die zum einen die der Schauspielerinnen und Schauspieler wie zum andern auch die der Dramaturgie des Schauspiels ›reflektiert‹). Daher, so Walter Benjamin, »vollzieht« sich die »barocke Intrige […] wie ein Dekorationswechsel auf offener Bühne, so wenig ist die Illusion in ihr gemeint«;[10] den Intriganten, den *plottern* werden »in grelles Licht gestellte Sonderszene[n]« gegeben, als *mise en abyme* der kunstfertigen Dramaturgie der Schauspiele.[11] Wie die gerne ›a la vista‹ statthabenden Szenenwechsel, die Teil der theatralen Sensation sind, weisen sie auf das den Manipulierten *in* der Szene nicht Sichtbare, nicht-Einsichtige. Die Szenenwechsel verweisen alles im Theater Gesehene und Gehörte an ein durch plötzlichen Umschlag (des Bühnenbildes) oder »coup« (des Intriganten) anderes, Gewandeltes, gar Gegensätzliches, und damit auf einen ›neben‹ oder ›hinter‹ dem Manifesten liegenden uneinsichtigen Raum des Potentiellen (des potentiell anderen).

Besonders signifikant ist die Verbindung von *Maschine* und *Machination* im Theater der Frühen Neuzeit, wo die Bühnenmaschinerie und die Intrige zum einen bedeutsam sind für die Dramaturgie von Trauerspielen. Zum anderen sind sie

---

iesis der Maschine. Barocke Konfigurationen von Technik, Literatur und Theater, Berlin: Akademie Verlag 2013, S. 9-16;). In Hinsicht des kunstvollen Tricks ist die machine/Maschine/mechané auf die Erfindungen des »ingenium« beziehbar: »I. und seine romanischen Ableitungen bedeuten im Mittelalter auch häufig eine kunstvolle erfundene und konstruierte Maschine vorzüglich für Kriegs- und Belagerungszwecke. Diese Bedeutung entsteht aus der klassischen eines trickreichen Kunstgriffes durch Übertragung auf Geräte zu seiner Ausführung. […] Im modernen Französisch, aber auch im Englischen (*engine, engineer*) und dem deutschen Fremdwort *Ingenieur* überlebt […] diese Bedeutungsvariante.« (Johannes Engels, »Ingenium«, in: Gert Ueding (Hg.), *Historisches Wörterbuch der Rhetorik*, Tübingen: Niemeyer 1992ff., Bd. 4, Sp. 396, 411; Lazardzig, *Theatermaschine und Festungsbau*, S. 21, 87-142). Das concettistische *ingenio* wird in Hinsicht Technik, Erfindung mit Bezug auf Ingenieurskunst, *ingeniero* ausgeprägt (vgl. Wolfram Nitsch u. Christian Wehr (Hgg.), *Artificios. Technik und Erfindungsgeist in der spanischen Literatur und Kultur der Frühen Neuzeit*, München: Fink 2016). Paradigmatisch für die Lösung der ingeniösen *inventio* von *mimesis* an die Natur wird die Theateringenieurskunst (Tkaczyk, *Himmels-Falten*, S. 90-95, 85-88; Lazardzig *Theatermaschine und Festungsbau*, S. 86; Roßbach, *Die Poiesis der Maschine*, S. 51ff.).

10 Walter Benjamin, *Ursprung des deutschen Trauerspiels*, in: ders., *Gesammelte Schriften*, hg. v. Rolf Tiedemann, Hermann Schweppenhäuser u.a., Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1972ff., Bd. I.1, S. 203-430, hier: S. 254, vgl. S. 303-309.

11 Benjamin, *Ursprung des deutschen Trauerspiels*, S. 254f., 259ff.

(wie schon im antiken Theater) gedoppelt, gespiegelt, ausgespielt im Komischen, in komischen Einlagen, im Puppenspiel. Als gemessen an der geforderten inneren Motivierung äußerliche und als solche exponierte ›Dramaturgie‹ verfallen die Intrigen wie die *Machinationen* der Maschinen dem Verdikt der Unnatürlichkeit und Unwahrscheinlichkeit, und so wurde sie um 1800 nur noch zugelassen für die Komödie: als überzogene, notorisch missglückende, dem Zufall der Dinge (etwa Türen) und Körper preisgebende; der Intrigant wird zur Komödienfigur. Alle Züge des Theatralen bedrohen (offenbar) die vermeintlich innerlich begründete und getragene dramatische Handlung, wie sie im Laufe des 18. Jahrhunderts aufgefasst und verpflichtend wurde.[12]

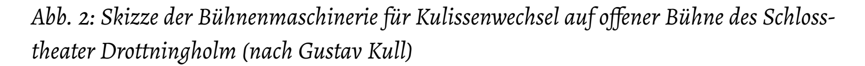
Zugleich zeigt sich in Theater/Maschinen-Machinationen eine Grundbedingung theatraler Schauräume, die stets begrenzte, negativ durch ihre Grenze konstituierte Räume sind. Was sie zeigen, tritt in einem ›Rahmen‹ auf, in dem allererst auszumachen ist, was gesehen wird, der, um der Lesbarkeit dessen willen, was gesehen und gehört wird, von den Sehenden je erstellt werden muss (realisiert wurde der Rahmen frühneuzeitlich, und dann besonders mit der Guckkastenbühne des 18. Jahrhunderts). Dieser macht das Gezeigte oder sich Zeigende erst zu dem, als *was* sie zu sehen gegeben werden. Schauräume, auch solche, in denen gesammelte Gegenstände präsentiert und so einerseits einer jeweiligen Ordnung des Wissens eingefügt werden, so dass andererseits eine jeweilige Ordnung als Anordnung erstellt wird, sind auf andere Räume angewiesen.

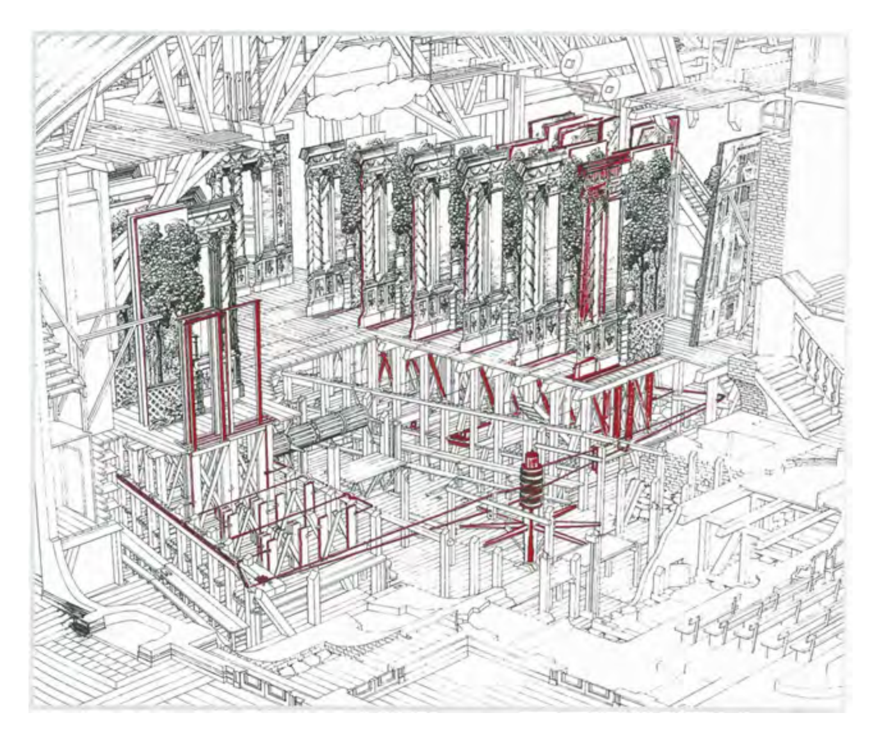
Der Schau-Raum ist bestimmt durch jene *anderen* Räume, die er ausschließt, und aus denen er umgekehrt ›gespeist‹ wird. Der *theatrale* Raum, der als Paradigma der Schauplätze taugt, ist durch seine Schwellen gegeben, die durch die Bewegungen artikuliert werden, die sie kreuzen, die zu Störfällen werden (mögen), die aber Skripten unterliegen und Protokollen folgen, um sie dem Inneren zu integrieren. Das sichtbare *on* auf der Bühne ist von einem jenseits davon liegenden, konstitutiv nicht einsehbaren *off* geschieden und auf dieses bezogen. Dieser ›Bezug‹ ist als latenter ›Verweis‹ alles dessen, was jeweils gezeigt wird/zu sehen ist, auf unabsehbar anderes eingeschrieben. Insofern ist Zeitlichkeit im Sinne nicht einer Handlungsabfolge, sondern im Sinne der »Dynamisierung« des Raumes durch dessen »maschinelle Durchdringung«, latente Andersheit der durch Bewegungen artikulierten Raumstruktur eingelassen.[13] Diese Struktur, in ihrer Angewiesenheit

---

12 Von »Maschinen der Überredung« spricht Kant (*KdU*, §53): zum einen zur »Beschönigung und Verdeckung des Lasters und Irrtums gebraucht«, können sie »den geheimen Verdacht wegen einer künstlichen Überlistung nicht ganz vertilgen«.

13 Für diese Dynamisierung durch die Szenarios von und nach Torelli vgl. Ulrike Haß, *Das Drama des Sehens. Auge, Blick und Bühnenform*, München: Fink 2005, S. 345-48; Lazardzig, *Theatermaschine und Festungsbau*, S. 36.


Abb. 2: Skizze der Bühnenmaschinerie für Kulissenwechsel auf offener Bühne des Schlosstheater Drottningholm (nach Gustav Kull)



auf und Latenz von Bewegungen, macht das *Theater* geeignet auch als Modell für die Organisation und das Handhaben, Manipulieren von Wissen.

Weil es sich bei beidem: Maschinen/Machinationen, um Expositionen der Theatralität des Theaters handelt, wurde der Theatertheorie der Aufklärung mit dem Spektakulären und Spektakulösen des Theaters sowohl die Theatermaschinerie als auch die Intrige suspekt. Mit den Theatermaschinen wird das Theater als Spektakel ausgestaltet, erhält es jenen Spektakelcharakter, der von Aristoteles und mit Rückgriff auf Aristoteles in der Geschichte des Theaters und insbesondere der Dramentheorie immer wieder in den Hintergrund gedrängt oder gar entschieden ausgeschlossen wird. Von der *opsis* und den Vorrichtungen des Theaters soll um der Handlung und deren inneren wahrscheinlichen Zusammenhanges willen, abgesehen werden (können).[14] Mit großer konzeptueller Wirksamkeit

14 Aristoteles zufolge solle die Lösung der Tragödie »aus der Handlung selbst hervorgehen und nicht […] aus dem Eingriff eines Gottes«; der »Eingriff eines Gottes [mechané]« ist selbstreferentiell, referiert auf das Theater (Aristoteles, *Poetik*, 1454a). Vgl. Christopher Wild, *Theater*

geschieht dies im 18. Jahrhundert, möglicherweise aber keineswegs mit so nachhaltigem Erfolg, wie es oft unterstellt wird. Nichtdramatische Züge, die mit den Theatermaschinen die komischen und musikalischen Einlagen und Intermezzi eintragen, die dem durch den vermeintlich inneren Zusammenhang der Handlung des in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts angeblich durchgesetzten Dramas zuwiderlaufen, haben Teil an einer in keine Linearität zu bringenden Literatur-, Musik- und Theatergeschichte.

Das Gothaer Hoftheater bietet einen guten Ausgangspunkt für eine solche nicht-lineare Geschichte – nicht nur, weil es als eines von wenigen Theatern in Europa heute noch über eine nach mehreren Umbauten mittlerweile in ihrem ›barocken‹ Stand museal rekonstruierte funktionsfähige Bühnenmaschine verfügt. Das Besondere der Gothaer Bühne liegt vielmehr darin, dass sich bereits in den ersten Jahrzehnten ihres Bestehens, wie Viktoria Tkaczyk festgestellt hat, »auf der kleinen Hofbühne nahezu die gesamte theaterhistorische Entwicklung der europäischen Renaissance und des Barock verdichtet: Biblische und dämonische Figuren traten hier zunächst auf bescheidenen Effektmaschinen auf, bevor antike Gottheiten, allegorische Personen und zuweilen auch die Angehörigen des Hofs am Theaterhimmel erschienen«.[15] Nachdem bereits in den 1650er Jahren Theateraufführungen im Ballsaal des gerade fertiggestellten Schlosses Friedenstein stattgefunden hatten (so will hier der spätere Herzog Friedrich I., gleichsam Ludwig XIV. zitierend, als Apoll durch die Luft geschwebt sein),[16] wurde zwischen 1681 und 1687 in diesem Saal eine Kulissenbühne mit Schnellverwandlung, Versenkungen, Flug- und weiteren Effektmaschinen installiert. In den folgenden zwei Jahrzehnten wurden hier vor allem Stücke mit mythologischem Personal gespielt, die die technischen Möglichkeiten der Bühne ausreizten. So präsentiert etwa das Singspiel *Die geraubte Proserpina*, von Johann Heinrich Heß anlässlich des Geburtstags der Herzogin Christina verfasst und am 22. April 1683 aufgeführt, gleich eine ganze Folge von Maschinenauftritten von oben wie von unten: »Ceres auf Ihren Wagen sitzend/vor welchen zwey Drachen gespannet sind/[…] in die Lufft fähret«; »Es erhebt sich ein grosses Krachen/nebst Pauken und Trompeten/worüber alle erschrecken […] bis sich die Erde aufthut und Pluto mit seinem Wagen herfür kommt«.[17] Mit derartigen Spektakeln, so Tkaczyk, »ist in Gotha eine historische

der Keuschheit – Keuschheit des Theaters. Zu einer Geschichte der (Anti-)Theatralität von Gryphius bis Kleist, Freiburg i.Br.: Rombach 2003 (u.a. zu Gottsched, S. 253-260).

15 Tkaczyk, *Himmels-Falten*, S. 273.

16 Vgl. Tkaczyk, *Himmels-Falten*, S. 270f.

17 Johann Heinrich Heß, *Die geraubte Proserpina*, Gotha o.J. [1683], o.S. [1. Handlung, 5. Eintritt; 4. Handlung, 2. Eintritt]. In den Beständen der Forschungsbibliothek Gotha zeugt eine Vielzahl von Theatertexten bzw. Libretti, Theaterzetteln und -journalen und anderer Dokumente von Theaterformen, die, von der Maschinerie geprägt, nicht den Normen aristotelisch-aufklärerischen, ›dramatischen‹ Theaters entsprechen. vgl. Kathrin Paasch, »Die theatergeschichtliche

Entwicklung zitiert und nacherlebt worden, die von den Festzügen des Quattrocento ausgehend die Theatergeschichte über zwei Jahrhunderte hinweg geprägt hat«.[18] Zu dem gleichsam zitierenden Modus gehört auch, dass für den Auf- und Ausbau der Bühne kein bekannter Theater-Ingenieur engagiert wurde, sondern dass diese Aufgabe von Gothaer Handwerkern übernommen wurde. Erst allmählich wandert die Fachterminologie europäischer Theatermaschinen-Literatur in Auftragsbücher und Rechnungen ein, die die Arbeiten dokumentieren. Keine theoretisch-wissenschaftliche Reflexion liegt der Entwicklung der Bühne voraus, sondern diese folgt praktischen Erfahrungen und offenkundiger Experimentierfreude. Das verankert das Gothaer Theater nicht nur stärker im bürgerlichen Leben der kleinen Stadt, als das an größeren Höfen der Fall war, sondern es wiederholt modellhaft, was Tkaczyk insbesondere für die Flugmaschinen beschrieben hat: das Interesse, das sich in Maschinen formulierte, folgte keinem gelehrten Programm, sondern »die dringlichsten Fragen richteten sich vielmehr darauf, wie im Umgang mit bestimmten Objekten die Grenzen des Diskurses angezeigt und überschritten werden konnten.«[19]

Auch als das Theater, das nach 1701 nur noch sporadisch bespielt worden war, mit dem Engagement der Schauspieltruppe unter der Leitung Conrad Ekhofs wiederbelebt wurde, war dies ein Experiment. Erstmals in Deutschland wurde ein Hoftheater dauerhaft bespielt – von Schauspielern und Schauspielerinnen, die nun keine autonome »Truppe« mehr bildeten, sondern individuell am Hof angestellt waren, und vor einem auch bürgerlich-städtischen Publikum, das keine persönliche Einladung des Fürsten mehr benötigte, um Zugang zum Parkett zu erhalten. Ungewöhnlich war auch, dass zur Wiedereröffnung die Bühnenmaschine nicht, wie an vielen anderen kleineren Bühnen, zurückgebaut, sondern renoviert wurde – unter anderem durch ein neues Flugwerk.[20] Auf dieser Bühne trifft eine an der Theatertheorie der Aufklärung geschulte Schauspielpraxis auf eine Bühnenmaschinerie, die, nach weiteren Umbauten, bis heute vorhanden ist. So ist es vielleicht kein Zufall, dass das Melodram, ein prägnantes Beispiel für die nicht-lineare, keiner Genealogie (der Gattungen) unterstehende ›struppige‹ Geschichte des Theaters, in seiner spezifisch deutschen Ausprägung zunächst am Gothaer Hoftheater entsteht. Denn im Melodram manifestiert sich dessen Schwellensituation, die nicht in historischer Teleologie auflösbar ist.

Sammlung des Herzoghauses Sachsen-Gotha-Altenburg in der Forschungsbibliothek Gotha. Zur Profilierung einer *hidden collection*«, in: *Conrad Ekhof und das Gothaer Hoftheater*, hg. v. Friedegund Freitag, Petersberg: Imhof 2021, S. 115-129; Tkaczyk, *Himmels-Falten*, S. 279.

18 Vgl. Tkaczyk, *Himmels-Falten*, S. 273.

19 Tkaczyk, *Himmels-Falten*, S. 11.

20 Vgl. Tkaczyk, *Himmels-Falten*, Einleitung u. Kap. 8: S. 267-292.

Conrad Ekhof, der 1775 von Abel Seyler die schauspielerische Leitung der Gothaer Truppe übernahm, hatte seine Karriere an dem von Lessing geleiteten Hamburger Nationaltheater begonnen und war einer der exponiertesten Vertreter von dessen ›realistischem‹ Schauspielstil. Seinen ersten Auftritt in Gotha hatte er als Richard der Dritte in Felix Christian Weißes gleichnamiger Shakespeare-Adaption, die vollständig auf den Einsatz von Theatermaschinen, wenn auch nicht auf die grelle Exposition von Machinationen, verzichtet. Mit dem Melodram dagegen kehrte die Maschine zurück. Aus der Kopräsenz von Maschinerie und aufklärerischer Theatertheorie geht eine neue theatrale Form hervor: das Melodram bzw. das Singspiel. Stücke wie *Ariadne auf Naxos* oder *Medea*, beides Kompositionen des Gothaer Hofkapellmeisters Georg Anton Benda, deren Libretti die Schriftsteller Johann Christian Brandes, der als Theaterdichter der Seyler'schen Truppe nach Gotha gekommen war,[21] und Friedrich Wilhelm Gotter, der dort als Archivrat lebte, lieferten, reagieren – auf ganz verschiedene Weise – auf die Vorrichtungen der Bühnenmaschinerie (Kuhl, Schmidt).[22] *Melodramen*, die Sprache und Musik dissoziativ miteinander kombinieren, sind aufs Bühnenspektakel angelegt, zu dem visuelle ebenso wie akustische Effekte wie z.B. Donner und Lärm zählen, sie setzen damit aber nicht mehr, wie die barocken Singspiele, Götterauftritte in Szene, sondern Naturphänomene wie Gewitterstürme oder auch Schiffsuntergänge.

Melodramen sind seit ihren (heterogenen) Anfängen ›disjunktive Synthesen‹ vor allem von Text und Musik; in ihnen schafft die Musik dem Sehen und Hören, den Affekten gewidmete Zeiten, nicht zur Handlung gehörende ›Einlagen‹. Das Melodram erscheint als »Medienbastard«,[23] womit auch die Dezentrierung von Gattungsgenealogien gemeint war. Als Zusammenhang von Theatermaschinen und Spektakel-Theater, als heterogene Koppelung verschiedener Medien: Musik, Ballett, Pantomime, Tableau und Feuerwerk, läuft das Melodram gerade im Weiteren, weit über die Schwelle des 19. Jahrhunderts hinaus, zu seiner populären spektakulösen Form auf. Wenn wir im Folgenden die theatrale Einrichtung mit Maschinen fokussieren, um nach dem skizzierten Zusammenhang von Maschine, Machination, Schauspiel und Schauraum zu fragen, dann schließen wir mit dem Schauplatz *Gotha* zum einen an die exemplarische Bedeutung des dortigen Hoftheaters als *typisches* barockes Maschinentheater an. Zum anderen eröffnet die *a-typische* Transformation dieses Theaters gegen Ende des 18. Jahrhunderts die Perspektive darauf, wie, in welchen Formen und Zügen die Theater/Maschinen *neben*

21 Vgl. Johann Christian Brandes, *Meine Lebensgeschichte*, 2. Band, Berlin: Maurer 1800, S. 169-196.

22 Die namentlichen Verweise in Klammern verweisen auf die Beiträge im vorliegenden Band.

23 Armin Schäfer, Bettine Menke, Daniel Eschkötter, »Das Melodram. Ein Medienbastard (Einleitung)«, in: *Das Melodram. Ein Medienbastard*, hg. v. Menke, Schäfer, Eschkötter, Berlin: theater der zeit 2013, S. 7-17, hier S. 7-9.

und *nach* deren bekannten (mehr oder weniger) spektakulären höfischen Theaterformen ›fortleben‹, und zwar gerade in ›minderen‹ Formen (Kappeler/Bortolotti, Matala de Mazza): in Melodramen, Feerien,[24] Possen u.a.

Eröffnet wird die auch in einem weiteren historischen und systematischen Rahmen aufschlussreiche Fragestellung: wie und in welchen Theaterformen ein (auch, aber nicht nur) maschineninduziertes Spektakel auch dort zu finden ist, wo das Spektakuläre suspekt (geworden) zu sein scheint. Wir richten die Aufmerksamkeit auf das Zusammenspiel von *Maschine* und *Machination* einerseits, und von *on* und *off* in seiner raum- und wissens-konstitutiven Bedeutung andererseits. Wie die Beiträge im vorliegenden Band zeigen, ist mit der Maschine die Theatralität des Theaters von den Rändern her zu denken, die Schauräume erst einrichten, und die von verschiedenen Theaterformen und Phänomenen je spezifisch ausgespielt werden können oder auch vergessen gemacht werden sollen (Menke). Marginal in einem ganz wörtlichen Sinn sind Theater, die, wie das Gothaer, als ›kleines Theater‹ abseits der Metropolen (Kappeler/Bortolotti) oder als ›mineure‹ in deren Peripherie zu finden sind (Matala de Mazza),[25] auch wenn sie in ihrer Spektakularität ein höchst metropolitanes technisches und ökonomisches Potential voraussetzen und herausfordern (Matala de Mazza, Dünne, Annuß, Struck). Derart werden Theater/Maschinen in einem breiten Spektrum von historischen und theoretischen Perspektiven kontextualisiert: Es werden verschiedene Hinsichten auf das ›Maschinen-Theater‹ zusammengebracht, die eher von den literarischen Texten, den Musiken oder von den Theater-Apparaten: in konkreten Vorfindlichkeiten (Kappeler/Bortolotti), oder den diesen eingeschriebenen Konzepten von Macht (Haß, Kirsch) her kommen, Musik- und literaturwissenschaftliche Betrachtungen konkreter Stücke (Kuhl, Schmidt, Vogel, Menke): Melodramen und Singspiele, Auftrittsformen und De-/konstitutionen, theater- und wissensgeschichtliche Studien, die vom Barock über das 18. und 19. Jahrhundert (Struck, Lazardzig, Dünne) auch bis ins 20. Jahrhundert (Annuß) reichen.

Die Fragestellung dieses Bandes wird in drei Sektionen erschlossen:

1. Maschinen-Theater:Machinationen und Maschinen

Maschinen-Theater wird in der ersten Sektion in der grundlegenden Doppelperspektive von *Machinationen* und *Maschinen* exponiert. Gefragt wird dabei zunächst nach dem Verhältnis von Text und Theater vom Barock bis zum Ende des 18. Jahrhunderts, wobei die Maschine als bühnentechnische Vorrichtung auf die ›Dramatur-

24 Jörg Dünne, *Die katastrophische Feerie. Geschichte, Geologie und Spektakel in der modernen französischen Literatur,* Konstanz: Konstanz University Press 2016.

25 Vgl. Ethel Matala de Mazza, *Der populäre Pakt*, Frankfurt a.M.: S. Fischer 2018, S. 221-23; vgl. S. 15f., 23-28.

gie‹ der Machinationen umgelegt wird (Niefanger, Kaminski): So setzt eine barocke *Hamlet*-Version, die Ekhof mit nach Gotha brachte, ein Körpertheater als mechanische Affektmaschine in Gang (Niefanger). Neben der Maschine selbst kommen dabei, am Rand des theatralen Spektakels, auch die Bücher ›ins Spiel‹, die jenseits der Bühne *ihre* spezifische Theatralität inszenieren (Kaminski). Die daraus hervorgehenden metadramatischen Effekte lassen sich in einen größeren metamedialen Rahmen stellen, wenn die Architekturen in den Blick genommen werden, die seit der Frühen Neuzeit den einen, gerahmten Raum der Guckkastenbühne zugleich erzeugen und aufsprengen und die dabei das Sehen an die Stelle des Lesens setzen. Geschlossene, fensterlose Theaterräume schaffen neue Möglichkeiten der Manipulation des theatralen ›Materials‹ und schließlich des Raums selbst (Kappeler/Bortolotti, Haß, Kirsch). Ihre Künstlichkeit zugleich ausstellend und verbergend, unterlaufen diese Materialitäten die Geschlossenheit der *einen* dramatischen Handlung ebenso wie des *einen* Raums (Haß), interagieren ›im Kleinen‹ mit sozialen und politischen Makro-Räumen (Kappeler/Bortolotti) und formen Denkmodelle oder Konzepte, Darstellungsvoraussetzungen und deren Modelle (Kirsch).

2. Melodram/Mischformen

Die zweite Sektion fokussiert das Melodram, zunächst als eine Theaterform, in deren Genese in Deutschland das Ekhof-Theater mit seiner Theatermaschine eine zentrale Rolle gespielt hat, weil ein Bogen von den barocken Aufführungen, Ausstattungen und Inszenierungen zu denen um 1800 geschlagen wurde. Im Zusammen-Lesen verschiedener Überlieferungen (Partituren, Libretti, Bühnenpraxis) zu den von Benda komponierten Singspielen wird die Verknüpfung von Sichtbarkeit, Text und Musik rekonstruierbar (Schmidt). Im Detail lässt sich der Zusammenhang von illusionistischem Setting, Geisterpantomime und den visuellen und akustischen Wetter-Phänomenen von Blitz und Donner zeigen. In Melodramen schafft die Musik den Affekten gewidmete Zeiten, nicht zur Handlung gehörende ›Einlagen‹, die nun eher nicht mehr Maschinen-Götter-Erscheinungen oder -Balletten Raum geben, sondern, diese gleichsam ›naturalisierend‹, großen auditiven, musikalischen Wetterphänomenen, über die auch die zeitgenössische Physik einbezogen werden kann (Kuhl, Schmidt). In der Oper des 17. Jahrhunderts zeigt sich die Analogie von Meer und Maschinen in plötzlichen Einbrüchen von Kräften aus einem Außenraum, die die Handlung unvorhersehbar unterbrechen und vorantreiben, den Handlungsraum durchziehen und die Szene zu entgrenzen vermögen. In der Oper des 18. Jahrhunderts zerbricht in der Verschiebung von visuellen (durch Bühnenmaschinen bewerkstelligten) zu auditiven, musikalischen Machteffekten das ›Bündnis zwischen Maschine, Leidenschaft und Auftrittsmacht‹ (Vogel). Das als »Medienbastard« verunglimpfte Melodram gewinnt im 19. Jahrhundert als Koppelung verschiedener Medien: Musik, Ballett, Sprechtext, Pantomime, Tableau und Feuerwerk, erst seine große Popularität.

Die Melodramen des 19. Jahrhunderts (Matala de Mazza) entwickelten gegen das ebenfalls maschinenbasierte Hoftheater an den Peripherien spezifische Modi des Spektakels und des Exzesses; sie suchten dabei Medienallianzen sowohl mit populären Lesestoffen wie auch mit in Kupferstichen weit verbreiteten Bildern. Das ›disjunktive Synthesen‹ ausbildende Melodram kann ›zitiert‹ in Tiecks *Der Gestiefelte Kater* die Heterogenie des Theaters, den Zusammenhang von Maschine des Theaters und dessen dissoziativen Koppelungen vorstellen (Menke); dadurch, dass an diesen auch die Schriftlichkeit des Theatertextes noch teilhat, wird die differierende Wiederholung, die jede Aufführung ist, verhandelt.

3. Transformationen: Wissen, Technik, Spektakel

Die letzte Sektion fragt nach Konzepten und Materialitäten von Maschinen und macht deren epistemologische Dimension explizit. Dass auch in der Illusion eines Bühnenspektakels die unsichtbare Maschine, die dieses Spektakel erzeugt, mit zum Gegenstand des Staunens wird, schreibt sich dort weiter, wo die Maschinen aus dem *off* in das *on* treten: In Theatern, die, metaphorisch als Buchtitel oder in materiellen Vorführungen, Maschinen ausstellen. In Buch-Theatern geschieht das etwa auf Schautafeln, die, als Szenen des Wissens, vom 17. bis ins 20. Jahrhundert verschiedene Verhältnisse von Schauseite und *off* zeigen (Lazardzig). Dort, wo Wissen wiederum in materiellen Objekten ausgestellt wird, wird es zum Spektakel (Struck). Maschinen aller Art erscheinen nicht nur in Büchern, sondern auch auf Industrieausstellungen, wo von der Frühen Neuzeit an ihre Schauseite spektakulär in Szene gesetzt wird – nicht nur im praktischen Funktionieren.[26] Gerade auch das, was nicht funktioniert, vermag imaginäre Möglichkeitsräume auszumessen und dabei erhebliches epistemisches Potential zu entfalten (Roßbach). Das tritt besonders deutlich hervor, als Maschinen nicht mehr einer primär über starre Körper definierten Mechanik verpflichtet bleiben. Am Ende des 19. Jahrhunderts sind es zunächst Theatermaschinen, die einen neuen, *elastischen* Werkstoff, Kautschuk, austesten, und es sind literarische Texte, die dessen Elastizität auf die Sprache übertragen (Dünne). Ein seine Wurzeln in der maschinengenerierten Spektakelkultur, dem »geheimen dämonischen Motor im Theater«, reflektierendes Gegenwartstheater muss und kann, wie es exemplarisch eine *Faust*-Inszenierung Frank Castorfs vorführt (Annuß), die Verschränkung kolonialistischer, rassistischer Schaukultur, von Industrieausstellungen und beider nationalsozialistische Kodierungen (im Dienste des mörderischen Phantasmas der ›Volksgemeinschaft‹) auf der Bühne zeigen und derart in die Dekolonialisierungsdebatte intervenieren.

---

26 Vgl. Gertrud Koch, »Maschinenästhetik. Animation durch Technik, Animation der Technik«,in: *Vorträge aus dem Warburg-Haus* Bd. 15, hg. von Uwe Fleckner, Margit Kern, Birgit Recki u. Cornelia Zumbusch, Berlin: De Gruyter 2021, S. 91-107.

I. Theater-Maschinen, Machinationen und Maschinen-Theater

Gothaer Hamletmaschinen 1710 und 1778

Dirk Niefanger

Als sich die Indizien häufen, dass Hamlet nicht mehr bei Sinnen sei, »that he ist mad« und »a foolish figure«,[1] verliest der Oberkämmerer Polonius zur Wahrheitsfindung einen Text. Es ist Hamlets Abschiedsbrief an Ophelia, seine Tochter. Die vor Metaphern strotzenden Zeilen sollen als Beleg für Hamlets Geisteszustand gelten. In der aufschlussreichen Schlussformel des Briefs deutet sich eine Dissoziation von Körper und Geist an, wobei sich eine Maschinenmetapher offensichtlich auf den eigenständigen organischen Körper bezieht. Über diesen drohe Hamlet die Kontrolle zu verlieren.

> Adieu.
> Thine evermore, most dear lady, whilst
> this machine is to him, *Hamlet*[2]

> Ade.
> Dein immerdar, treueste Dame, solange
> diese Maschine ihm angehört. *Hamlet*[3]

Hamlet ist nicht unbedingt wahnsinnig, aber er könnte es sein. Nicht er berichtet davon, sondern ein Brief. Nicht er liest ihn vor, sondern Polonius. Dieser richtet ihn nicht an die Empfängerin, sondern legt ihn der Königin vor. Verschobene Zuordnungen und zwischengeschaltete Medien erschweren ein Urteil darüber, was wahr und was falsch ist. Befürchte in der Wahrheit die Lüge, hatte Hamlet Ophelia in seinem Brief gewarnt. In dieser verzweifelten Lage sei einzig die Liebe gewiss.

---

1 William Shakespeare, *Hamlet*, hg. v. Holger M. Klein. Stuttgart: Reclam 1984, Bd. 1, S. 124.

2 Shakespeare, *Hamlet*, Bd. 1, S. 126.

3 Shakespeare, *Hamlet*, Bd. 1, S. 126. Oder in der geschmeidigeren Variante von Schlegel: »Leb wohl./Der Deinige auf ewig, teuerstes Fräulein, solange/diese Maschine ihm zugehört. Hamlet.« (*Shakespeares sämtliche dramatische Werke in zwölf Bänden*, übers. v. August Wilhelm Schlegel und Ludwig Tieck, mit einer biographischen Einleitung von Wilhelm Waetzold, Berlin: Weichert [um 1900], Bd. 8, S. 32).

Im 18. Jahrhundert, mit der Etablierung der ›eloquentia corporis‹,[4] gewinnt der Körper als Projektionsfeld natürlicher Zeichen an theatraler Bedeutung. Er vermag es, anders als die von Rhetorik geprägte Sprache, mit seinen natürlichen Zeichen eine unverstellte Wahrheit zu vermitteln – übrigens genau dann besonders gut, wenn er automatisch und ungesteuert, nämlich wie eine Maschine, funktioniert. Insofern wäre sein Verlust für Hamlet aus Sicht des 18. Jahrhunderts fatal; er verlöre ein Instrument, seine Liebe Ophelia unmissverständlich vortragen zu können. Daher taugt Hamlets Brief, neben seiner berühmten Schauspielanweisung,[5] in dieser Zeit als metadramatisch interpretierbare Intarsie.

In Gotha hat man das offenbar noch nicht so gesehen; jedenfalls stellt Schröders sechsaktige Fassung, die am 30. Januar 1778 im Hoftheater Premiere feierte,[6] Hamlets Körpermaschine nicht besonders heraus. Sein Abschiedsbrief endet aus heutiger Sicht in Gotha allzu lapidar; stehen geblieben ist einzig das »Leb wohl!«[7] Hamlets Name und der Verweis auf die Maschine fehlen.

> Den Hamlet gab *Johann Michael Böck* […], ein glänzender, aber durch und durch roher und ungebildeter Naturalist und Routinier, mit großem Beifall. […] Neben Böck stand der alte *Konrad Ekhof* als Geist, der nach Meyers Urteil die Rolle nicht schlechter sprach als Schröder, ›aber so geistermäßig sich zu benehmen, war ihm nicht gegeben.‹ Es war dies auch die letzte Rolle, in der er die Bühne betrat.[8]

So Alexander von Weilen, der hier Schröders Freund Meyer zitiert. Der Hamlet-Darsteller Boeck,[9] festes Ensemble-Mitglied in Gotha, übernahm später, nach Ekhofs Tod für ein Jahr zusammen mit Heinrich August Ottokar Reichard das Hoftheater; dann wurde es im Herbst 1779 bekanntlich aufgelöst. Boeck galt als einer

---

4 Vgl. Alexander Košenina, *Anthropologie und Schauspielkunst. Studien zur ›eloquentia corporis‹ im 18. Jahrhundert*, Tübingen: Niemeyer 1995.

5 Vgl. Shakespeare, *Hamlet*, Bd. 1, S. 144.

6 Vgl. Alexander von Weilen, *Hamlet auf der deutschen Bühne bis zur Gegenwart*, Berlin: Georg Reimer 1908, S. 58. Vgl. auch Nina Birker, »Hamlet auf der deutschen Bühne – Friedrich Ludwig Schröders Theatertext, Dramentheorie und Aufführungspraxis«, in: *Das 18. Jahrhundert* 31,1 (2007), S. 13-30 und Renata Häublein, *Die Entdeckung Shakespeares auf der deutschen Bühne des 18. Jahrhunderts. Adaption und Wirkung der Vermittlung auf dem Theater*, Tübingen: Niemeyer 2005, S. 57-93.

7 [Shakespeare:] *Hamlet, Prinz von Dänemark. Ein Trauerspiel in 6 Aufzügen. Zum Behuf des Hamburgischen Theaters*, [übers. v. Friedrich Ludwig Schröder], Hamburg: Herold 1777, S. 44.

8 Weilen, *Hamlet auf der deutschen Bühne*, S. 58. Das Binnenzitat stammt von Friedrich Ludwig Wilhelm Meyer, *Friedrich Ludwig Schröder. Beitrag zur Kunde des Menschen und des Künstlers*, Hamburg: Hoffmann und Campe 1819, Bd. 1, S. 291 (nicht wie bei Weilen fälschlich vermerkt, S. 290).

9 Vgl. Walter Kunze, »Boeck, Johann Michael«, in: *NDB* 2 (1955), S. 365.

der besten jugendlichen Liebhaber des deutschen Theaters, auch wenn sich Schröder mitunter despektierlich über ihn geäußert hat.[10]

Es existieren – soweit ich sehe – von der oder den Gothaer *Hamlet*-Inszenierungen keine Regiebücher und keine wirklich ausführlichen Aufführungsbeschreibungen. Zudem ist überhaupt nicht klar, ob der frühe *Hamlet* – Ekhofs Manuskript von 1710 – je in Gotha aufgeführt wurde. Bei meinen Analysen berücksichtige ich deshalb vor allem die in den Texten angelegten Bühnendiegesen[11] beider *Hamlet*-Varianten und Parallelinszenierungen in Berlin, Hamburg und London.

Der Abgang des Geistes korrespondierte in der legendären *Hamlet*-Aufführung vom 11. Februar 1778 mit Conrad Ekhofs Abschied vom Gothaer Theater. Während der Text in der Schröder'schen Fassung ein »[L]ebe wohl, – gedenke meiner, Sohn«[12] vorgesehen hätte, soll Ekhof, nun wohl zum Publikum gewendet, »Ade, ade, gedenke mein!« variiert haben.[13] Dieses Verschwinden mit doppelter Valenz – der Abgang des Geistes auf der Ebene der Handlungsnarration[14] und Ekhofs Abschied vom Theater auf der Ebene der Bühnendiegese – wird man mit der mittleren Versenkung der Bühne, also einer relativ einfachen, aber eindrücklichen Bühnenmaschine realisiert haben. Dafür sprechen jedenfalls die Regiebemerkung,[15] die Hamlets plötzliches Erscheinen – mit »himmlische[n] Lüfte[n]« und höllische[n] Dämpfe[n]«[16] am Anfang und sein ebenso plötzliches Verschwinden »in die peinigende[n] Schwefelflammen«[17] am Ende der Geisterszene fordern. Vermutlich hat man ergänzend die Wind- und Donnermaschine eingesetzt. Die Regieangabe »Verschwindet«[18] in Schröders Übersetzung betont jedenfalls den ›barocken‹ Illusionscharakter der Geisterszene, ihre Täuschungsabsicht, während Schlegel mit einem profanen »Ab«[19] an gleicher Stelle offenbar allein die Bühnendiegese und nicht den Bühneneffekt im Kopf hat. Am 11. Februar 1778 wird das Publikum also eine melancholische Szene erlebt haben, die jenseits der *Hamlet*-Handlung Genuss bot.

10 Vgl. Constantin von Wurzbach, »Böck, Johann Michael«, in: *Biographisches Lexikon des Kaiserthums Oesterreich*. 2. Theil, Wien: Zamarski 1857, S. 13-14, hier S. 13.

11 Zum Begriff vgl. Alexander Weber, *Episierung im Drama. Ein Beitrag zur transgenerischen Narratologie*, Berlin: De Gruyter 2017, S. 131f.

12 Shakespeare, *Hamlet*, übers. v. Schröder, S. 35.

13 Elisabeth Dobritzsch, *Barocke Zauberbühne – Das Ekhof-Theater im Schloß Friedenstein Gotha*, Weimar, Jena: Hain 2004, S. 112.

14 Bei Weber, ›freie Diegese‹; vgl. Weber, *Episierung im Drama*, S. 131f.

15 »Verschwindet« statt *geht ab*, Shakespeare, *Hamlet*, übers. v. Schröder, S. 35.

16 Shakespeare, *Hamlet*, übers. v. Schröder, S. 29.

17 Shakespeare, *Hamlet*, übers. v. Schröder, S. 32.

18 Shakespeare, *Hamlet*, übers. v. Schröder, S. 35.

19 Shakespeare, *Hamlet*, übers. v. Schlegel, S. 23.

Vermutlich wurde sie mit Szenenapplaus bedacht, da der Hamlet-Darsteller Boeck als ›Erfinder‹ des beklatschten Abgangs gilt.

Für einen effektvollen, maschinengesteuerten Auf- und Abtritt des Geistes spricht auch, dass die Masterinszenierung der Szene – David Garrick in London – durch Lichtenbergs anschaulichen Bericht im *Deutschen Museum* von 1776 bekannt war:

> [E]s ist eine kalte Nacht, und eben zwölfe; das Theater ist verdunkelt und die ganze Versammlung von einigen Tausenden wird so stille, und alle Gesichter so unbeweglich, als wären sie an die Wände des Schauplatzes gemalt; man könnte am entferntesten Ende des Theaters eine Nadel fallen hören. Auf einmal, da Hamlet eben ziemlich tief im Theater, etwas zur Linken, geht und den Rücken nach der Versammlung kehrt, fährt Horatio zusammen: Sehen Sie Mylord, dort kommts, sagt er, und deutet nach der rechten, wo der Geist schon unbeweglich hingepflanzt steht, ehe man ihn einmal gewahr wird.[20]

Es wirkt so, als wäre der Geist in London mit einer Bühnenmaschine auf den Schauplatz gestellt worden. Zumindest legt die dichte Beschreibung Lichtenbergs es nahe; wer sonst als eine Maschine könnte den Geist ›hingepflanzt‹ haben? Dies mag auch in deutschen Inszenierungen eine vergleichbar effektvolle Erscheinung des Geistes motiviert haben.

Unbestreitbar scheint mir, dass man für den Szenenwechsel vorher, nämlich bei der Proxemik der Figuren von der Terrasse in den Befestigungsanlagen im 6. Auftritt zum »Kirchhof, im Grunde die Kirche«,[21] zu Beginn des 7. Auftritts den legendären Gothaer Kulissenwagen und die Seilzüge für die Hinterbühnenkulisse genutzt hat. Denn die Veränderung der Szene geschieht während Hamlet – scheinbar dem Wahn verfallen und gegen den Rat von Marcellus und Horatio bzw. bei Schröder von Bernfield und Gustav – dem Geiste seines Vaters folgt: »Ich will«, schreit er zornig dem Geist zu »mit dir gehen«, so dass es die Begleiter hören.[22] Diese verfolgen angstvoll die beiden mit den Augen. Die legendäre Verwandlung der Szene zum Friedhof schafft für den unfriedlichen Auftritt des Untoten einen angemessenen Rahmen.

Wir besitzen eine relativ genaue Beschreibung der Aufführung des Schröder'schen *Hamlets* in Berlin (1777/78), die einige Rückschlüsse auch auf die Gothaer Aufführung zulässt. Der berühmte Mime Johann Franz Brockmann, damals unter

---

20 Georg Christoph Lichtenberg, *Schriften und Briefe*, hg. v. Wolfgang Promies, Frankfurt a.M.: Zweitausendeins 1994, Bd. 3, S. 335 (Briefe aus England an Heinrich Christian Boie aus dem Deutschen Museum, 1776).

21 Shakespeare, *Hamlet*, übers. v. Schröder, S. 32.

22 Shakespeare, *Hamlet*, übers. v. Schröder, S. 31.

Schröder in Hamburg tätig, spielte dort den Hamlet. Autor dieser frühen Aufführungsanalyse ist der Theaterkenner und -autor Johann Friedrich Schink,[23] der sein Werk »dem Herrn Bibliothekar Reichard zu Gotha«,[24] also dem späteren kurzzeitigen Co-Direktor des hiesigen Theaters, widmet. Reichard ist der Herausgeber des ›barocken‹ *Hamlets*, auf den ich später noch zu sprechen komme.

Wie ähnlich sich die Aufführungen in Berlin und Gotha waren, kann man natürlich schwer sagen. Aus Schinks Beschreibung lässt sich aber ableiten, dass der Schröder'sche *Hamlet* vermutlich Theatermaschinen genutzt hat. So bezeichnet Schink den Auftritt des Geistes als »einer der größten Scenen dieses Stücks«.[25] Sie ist für Schink gleichzeitig die Szene, in der Brockmann am schlechtesten spielt. Als Crux zeigt sich Hamlets Reaktion auf das plötzliche, vermutlich maschinenbetriebene Erscheinen des Geistes, wobei es explizit auch darum geht, »eine solche Geistererscheinung täuschend genug und also effektuöser zu machen« als die gesehene Berliner Inszenierung – so Schink.[26] An der effektvollen Erscheinung des Geistes aus dem Untergrund hat Schink dann auch nichts auszusetzen, sondern allein die Art und Weise, wie Brockmann mit seinem Körper auf das Unvorhergesehene reagiert, gefällt ihm nicht:

> Der Geist tritt auf, Herr Brockmann schlägt ein Kreuz, wirft den Hut herunter, steht mit bebendem Knie, keuchendem Athem, und vorgebeugtem Leib da – und indem der Geist näher tritt, redet er ihn mit gebrochener Sprache und zwar mit halben Tönen an. Schön![27]

Hamlets Maschine, imitiert von Brockmann, gerät also ins Stocken, läuft vor Entsetzen nicht mehr rund; insofern funktioniert die *eloquentia corporis*. Was Schink aber missfällt, ist dass Brockmann in seiner nach vorne beugenden Körpergeste nicht »den äußersten Grad des Entsetzens und Erstaunens« zeigt.[28] Er hätte bei einer so plötzlichen wie ungewöhnlichen Erscheinung entsetzt zurückweichen müssen. Für unsern Zusammenhang gilt es zu notieren, dass eine solche Reaktion nur dann sinnvoll ist, wenn sie bühnentechnisch adäquat – und das heißt schnell, überraschend und mit illusionärer Kraft, also mithilfe einer Maschine – realisiert wird. Dabei galt es natürlich zwischen dem Präsentieren der Maschine als spektakulärer Theatertechnik und dem ›natürlichen‹ Spiel des ›Entsetzen‹ mimenden Schauspielers eine angemessene und genussvolle Mitte auszutarieren. Jedenfalls

---

23 Vgl. Bernhard Jahn/Alexander Košenina (Hgg.), *Johann Friedrich Schink (1755-1835). Dramaturg – Bühnendichter – Theaterkritiker*, Berlin: Lang 2019, dort insbesondere: Jacqueline Malchow, Schink, Shakespeare und der Schauspielstil, Ueber Brockmanns Hamlet, S. 231-248.

24 [Johann Friedrich] Schink, *Ueber Brockmanns Hamlet*, Berlin: Arnold Wever 1778, Titelblatt.

25 Schink, *Ueber Brockmanns Hamlet*, S. 21.

26 Schink, *Ueber Brockmanns Hamlet*, S. 22.

27 Schink, *Ueber Brockmanns Hamlet*, S. 22.

28 Schink, *Ueber Brockmanns Hamlet*, S. 22.

sollte der Einsatz der Maschine den ›maschinell‹, nämlich ›natürlich‹ arbeitenden Körper Hamlets nicht stören, so dass sein menschliches Entsetzen als natürliche Regung sichtbar würde.

Schinks Kritik zeigt, dass der Schauspieler schon im 18. Jahrhundert in seiner Rolle und die Maschine in ihrer Technik mitgedacht wird; die Kopräsenz von Schauspieler und Maschine auf der einen Seite sowie der Rolle und der gezeigten Diegese auf der anderen macht den ästhetischen, stets ambivalenten Reiz des Illusionstheaters und seiner ständigen Zeichendoppelungen aus.

Dass dies auch in Gotha der Fall war, macht unmittelbar die Abschiedsvorstellung Ekhofs als Geist von Hamlets Vater deutlich. Zumindest hier fällt eindeutig die Illusionskraft der Maschine, die die Erscheinung im Numinosen verschwinden lässt, mit einer metatheatralen Geste zusammen, die jenseits der Vierten Wand nicht nur den großen Schauspieler verabschiedet, sondern tatsächlich auch die Wirkkraft der barocken Bühnentechnik vorführt. Die Höllenfahrt des Geistes wird zum triumphalen Abgang Ekhofs in den Gothaer Theaterhimmel. Die Kunstfertigkeit der alten Theatermaschine korreliert hier also noch einmal mit jener des alten Schauspielers. Nicht nur der Geist, auch Conrad Ekhof »verschwindet« von der Gothaer Theaterbühne. Was die Zuschauer mithilfe der Maschine also erleben, ist der doppelte Bühnenabgang eines wiedererkennbaren Schauspielers und seiner Rollenfigur; als verfremdender, zur Reflexion auffordernder Effekt wird den Zuschauer*innen auf diese Weise die Theatersituation und ihre Verdoppelung der Theaterzeichen vorgeführt sowie zusätzlich ein zentraler Augenblick der Gothaer Theatergeschichte – hier geht ein Großer seiner Zunft – präsentiert. Die perfekte, ungebrochene Illusion hätte diesen Effekt nicht erbracht.

Es ist Zeit für ein wenig Archäologie: Ekhof und Reichard – die beiden Hauptakteure der Gothaer Theater- und Kulturszene in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts – waren die Besitzer einer *Hamlet*-Handschrift aus dem Jahre 1710, die den Titel *Der bestrafte Brudermord oder Prinz Hamlet aus Dänemark* trägt. Vermutlich bezieht sie sich auf eine barocke Wanderbühnenfassung, die mehrere Jahrzehnte älter ist.[29] Sie habe zudem, heißt es jedenfalls in der älteren Forschung,[30] Einfluss

29 Zur Datierung und Autorschaft vgl. Dirk Niefanger, »Der deutsche Wanderbühnen-Hamlet. Eine metadramatische Lektüre der zweiten Schildwachenszene«, in: Sigrid Nieberle, Claudia Nitschke (Hgg.), *Gastlichkeit und Ökonomie. Wirtschaften im deutschen und englischen Drama des 18. Jahrhunderts*, Berlin u.a.: De Gruyter 2014, S. 29-48. Einen Vergleich mit Shakespeares *Hamlet* bringt: Ralf Haeckel, *Die englischen Komödianten in Deutschland. Eine Einführung in Ursprünge des deutschen Berufsschauspiels*, Heidelberg: Winter 2004, S. 212-223.

30 Vgl. Vgl. W[ilhelm]. Creizenach, »Einleitung«, in: *Die Schauspiele der englischen Komödianten*, hg. v. W[ilhelm]. Creizenach, in: *Deutsche National-Litteratur. Historisch kritische Ausgabe*, hg. v. Joseph Kürschner, Berlin und Stuttgart: Spemann [1888], Bd. 23, S. 127-145, hier S. 129. Vgl. dazu, Johannes Bolte, »Von Wanderkomödianten und Handwerkerspielen des 17. und 18. Jahrhunderts«, in: *Sitzungsberichte der Preußischen Akademie der Wissenschaft. Sitzung der philo-*

auf die Schröder'sche Fassung des Stücks von 1777 und dessen Inszenierung in Gotha gehabt – eine Aussage, die nicht unwahrscheinlich, aber schwer nachweisbar ist.

Das Manuskript aus dem Nachlass Ekhofs ist heute verloren. Die anonyme *Hamlet*-Fassung erschien aber vollständig im Jahre 1781 im zweiten »Stück« von Heinrich August Ottokar Reichards Zeitschrift *Olla Potrida* unter der Rubrik »Dramatische Aufsätze«.[31] Auf Shakespeare wird im Text nicht verwiesen, aber über die Herkunft des Manuskripts in einer mit »R.« gekennzeichneten Anmerkung räsoniert:

> Einige Freunde von alten deutschen dramatischen Stücken haben gewünscht, daß der alte Hamlet, aus Eckhof's Nachlaß, von dem ich in einem der Theaterkalender einen Auszug gegeben habe, ganz abgedruckt werden möchte; ich willfahre ihnen hier.[32]

Reichard, der mutmaßliche Autor der Anmerkung, hatte zunächst in dem von ihm edierten Gothaer *Theaterkalender* im Jahre 1779 eine Art Erzählfassung des ›ersten deutschen Hamlets‹ abgedruckt, die er bemerkenswert einleitet:[33]

> Ich bin so glücklich gewesen diesen Hamlet, der unter die theatralischen Seltenheiten gerechnet werden muß, aus Ekhofs Handschriften noch bey seinen Lebzeiten zu erhalten, wo er mit vielen Manuskripten des entfernten Zeitalters unsers Schauspiels, verwahrt lag.[34]

Seine Mitteilung des *Hamlet* begründet Reichard dann damit,

> daß er nie willkommener als zu einer Zeit seyn kann, wo Hamlet in Deutschland so berüchtigt ist, und wo seine Gegeneinanderhaltung mit der Schröderschen Verdeutschung, nothwendig den Lesern viel Vergnügen verursachen muß.[35]

---

sophisch-historischen Klasse XIX (1934), S. 445-487, besonders S. 446-449, Wolfgang von Gersdorff, »Der Ursprung des deutschen Hamlet«, in: *Die deutsche Bühne. Amtliches Blatt des Deutschen Bühnenvereins* 4 (1912), S. 100-101, Berthold Litzmann, »Die Entstehung des ersten deutschen Hamlet«, in: *Zeitschrift für vergleichende Literatur-Geschichte und Renaissance-Literatur* 2 (1887), S. 6-13, und als Überblick auch Willi Flemming, »Einführung«, in: Willi Flemming (Hg.), *Das Schauspiel der Wanderbühne*, Leipzig: Reclam 1931, S. 5-69.

31 »Tragoedia. Der bestrafte Brudermord oder Prinz Hamlet aus Dännemark«, in: *Olla Potrida* 2 (1781), S. 18-68. Vgl. Wolfgang F. Bender u.a., *Theaterperiodika des 18. Jahrhunderts. Bibliographie und inhaltliche Erschließung deutscher Theaterzeitschriften, Theaterkalender und Theatertaschenbücher. Teil 1*, München u.a.: Saur 1994-2005.

32 »Tragoedia. Der bestrafte Brudermord«, S. 18.

33 Vgl. »Erster deutscher Hamlet; im Auszug«, in: *Theaterkalender*, Gotha (1779), S. 47-60.

34 »Erster deutscher Hamlet«, S. 47.

35 »Erster deutscher Hamlet«, S. 47.

Nach Reichard gehören also beide Gothaer Varianten – 1710 und 1778 – zusammen. Das soll u.a. mein Beitrag im Hinblick auf den sich wandelnden Einsatz der Theatermaschinen wenn nicht belegen, so doch wenigstens plausibilisieren. Ich gehe dabei davon aus, dass das kontrastive Parallel-Lesen der Fassungen Rückschlüsse auf Ereignisse der Bühnendiegese, etwaige Inszenierungen und zugrundeliegende, recht divergente Weltbilder zulässt.

Das Gespräch Hamlets mit seinem Vater als Geist[36] wirkt im Wanderbühnen-*Hamlet* wenig spektakulär und wird kaum Inspirationen für die späteren Gothaer Hamlet-Inszenierungen geliefert haben. Offenbar legt aber das Bühnengeschehen des frühen *Brudermord*-Dramas auch hier den Einsatz von Theatermaschinen nahe. Hamlet berichtet Horatio, er habe sich bei der Geistererscheinung »über die maaßen« erregt; der Text nutzt das süddeutsche Wort »alterirt«. Sein ›untoter‹ Vater »geht« plötzlich »über das Theater«,[37] tritt am Ende aber einfach »ab« – wie, wird an dieser Stelle nicht gesagt.[38]

Man kann den Einsatz spezieller Theatermaschinen aber aus dem späten Geisterauftritt in der sogenannten Kabinettszene – während Hamlets Dialog mit seiner Mutter – schließen. Die fragliche Szene wird bei Shakespeare von Polonius eingeleitet, der dann durch den Wandbehang erstochen wird. Der Geist tritt hier »in his night-gown« auf.[39] Hamlet erinnert seine Mutter angesichts des »Lumpenkönig[s]« eindringlich an ihren Ehemann und seinen Vater: »Wie steht es mit euch, Mutter?«,[40] formuliert Schröder. Nach der Ermordung von Polonius, der im *deutschen Hamlet* Corambus heißt, taucht auch in der Wanderbühnenfassung der Geist unvermittelt im Kabinett auf und »geht« ein weiteres Mal »über das Theater«. In Klammern ist nun zugefügt »geblitzet.«.[41] Hier kam also idealerweise ein Theaterdonner mit Lichteffekten zum Einsatz, der wohl auch die anderen Geisterszenen begleitet haben könnte. Lichtblitze und Donner waren bei Wanderbühnenaufführungen unaufwendig installierbar. Hamlet nutzt die Erscheinung des väterlichen Geistes, um seine Mutter auch auf der Wanderbühne zu examinieren:

> HAMLET. Ach werther Schatten meines Vaters, stehe still! Ach! Ach! Was ist dein Begehren? Forderst du Rache? Dieselbe will ich schon zu rechter Zeit ausüben.
> KÖNIGIN. Was macht Ihr, und mit wem redet Ihr?

---

36 Vgl. »Tragoedia. Der bestrafte Brudermord«, S. 26-27.
37 »Tragoedia. Der bestrafte Brudermord«, S. 26.
38 »Tragoedia. Der bestrafte Brudermord«, S. 27.
39 Shakespeare, *Hamlet*, S. 208 (III, 4).
40 Shakespeare, *Hamlet*, übers. v. Schröder, S. 90.
41 »Tragoedia. Der bestrafte Brudermord«, S. 47.

HAMLET. Sehet Ihr nicht den Geist Eures seeligen Ehegemahls? Sehet, er winket, als wollte er mit Euch reden.
KÖNIGIN. Wie? Ich sehe ja nichts.[42]

Für Sigrie, so heißt die Königin hier, ist dieser kleine Dialog ein Nachweis der »Melancholie« Hamlets.[43] Da die Zuschauer Hamlets Vater als Geistererscheinung wahrnehmen, werden sie eher Hamlets Version folgen: Die Mutter sehe nichts, weil sie nicht mehr »würdig« sei, »seine Gestalt zu sehen«.[44] Eine solche Parteinahme erscheint in einer voraufklärerischen Zeit besonders plausibel, in der man Geistererscheinungen für möglich oder gar alltäglich hielt.[45] Im späten 18. Jahrhundert rückt im Kabinett vermutlich der Theatereffekt und vor allem Hamlets Körper- und Minenspiel ins Zentrum. Schinks zitierte Brockmann-Kritik zeigt das ja.[46]

Von einem Interesse am Körpertheater in dieser Schlüsselszene zeugen gleich zwei Stiche aus dem Jahr 1779, die Daniel Chodowiecki angefertigt hat.[47] Sie zeigen Brockmann als Hamlet der Berliner Aufführung in der Schröder'schen Fassung. Bemerkenswert erscheinen mir zwei Aspekte der Abbildung: Der Geist, gespielt vom Prinzipal Conrad Carl Casimir Döbbelin bewegt sich auf eine geschlossene Tür oder Wand zu, müsste also wohl mithilfe einer Theatermaschine verschwinden. Aber vor allem tritt er nicht im »night-gown«[48] auf, wie es Schröder oder Schlegel mit dem Hinweis auf den »Lumpenkönig«[49] nahelegen. Vielmehr ist ein prachtvoller Geist zu sehen, der einen federbebuschten Helm und eine Rüstung trägt.

In der älteren Forschung wird erwogen, Chodowiecki habe sich hier an Lichtenbergs schon erwähnte Beschreibung des englischen Geisterdarstellers Branskby in der Garrick-Aufführung gehalten, die 1776 im *Deutschen Museum* veröffentlicht wur-

42 »Tragoedia. Der bestrafte Brudermord«, S. 47; vgl. »Erster deutscher Hamlet; im Auszug«, S. 56.

43 »Tragoedia. Der bestrafte Brudermord«, S. 47.

44 »Tragoedia. Der bestrafte Brudermord«, S. 47.

45 Vgl. Egon Treppmann, *Besuche aus dem Jenseits. Geistererscheinungen auf dem deutschen Theater im Barock* [1954], Konstanz: UVK 1999; Max Bergengruen, »Heilung des Wahns durch den Wahn. Psychologie, Theologie und Technik der Geistererscheinungen in Gryphius' *Cardenio und Celinde*«, in: *Daphnis* 44 (2016), S. 374-395.

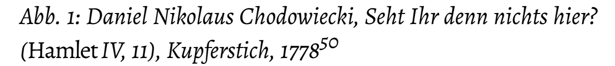
46 Vgl. Schink, *Ueber Brockmanns Hamlet*.

47 Vgl. Bruno Voelker, *Die Hamlet-Darstellungen Daniel Chodowieckis und ihr Quellenwert für die deutsche Theatergeschichte des 18. Jahrhunderts*, Leipzig: Voß 1916, S. 51f. und die Tafeln nach S. 246 [unpag.].

48 Shakespeare, *Hamlet*, S. 208 (III, 4).

49 Shakespeare, *Hamlet*, übers. v. Schröder, S. 90 und Shakespeare, *Hamlet*, übers. v. Schlegel, S. 66.

50 Vgl. https://gdz.sub.uni-goettingen.de/id/PPN556490444_0001?tify={%22pages%22:(58),%22view%22:%22info%22} oder http://www.duesseldorf.de/dkult/DE-MUS-037616/328527 (abgerufen am 11.01.2021).


Abb. 1: Daniel Nikolaus Chodowiecki, Seht Ihr denn nichts hier?
(Hamlet *IV, 11), Kupferstich, 1778*[50]



de.[51] Zwar trug der englische Geist einen Helm, doch bedeckte dieser weitgehend das Gesicht, was bei der Abbildung Chodowieckis offenbar nicht der Fall ist. Zudem bezieht sich Lichtenbergs Beschreibung auf den ersten Auftritt des Geistes; und hier trägt er bei allen Übersetzungen und Bearbeitungen einen Harnisch.

Die Unterschrift des Bildes – »Seht Ihr denn nichts hier?«[52] –, die die Frage Hamlets an seine Mutter wiedergibt und das Kostüm des Geistes könnten tatsächlich eine Anleihe beim barocken Manuskript sein, das ja in den Theatertruppen um Ekhof und Schröder kursierte. Denn dort heißt es »Sehet Ihr nicht den Geist Eures

51 Vgl. Lichtenberg, *Schriften und Briefe*, Bd. 3, S. 336. Hierzu vgl. Voelker, *Die Hamlet-Darstellungen Daniel Chodowieckis*, S. 106.

52 Voelker, *Die Hamlet-Darstellungen Daniel Chodowieckis*, Tafel nach S. 246.

seeligen Ehegemahls?«[53] während in Schröders Fassung zunächst die Mutter fragt: »O, mein lieber Sohn, was schauest Du so an?« und dann Hamlet mit einer Gegenfrage reagiert: »Ihn, ihn selbst – Seht Ihr den düsteren Schein, den er von sich giebt?«[54] Da der Wanderbühnen-*Hamlet* den »night-gown« nicht erwähnt, wird man davon ausgehen können, dass er wie anfangs ein Harnisch getragen hat. Beide Indizien bleiben indes vage. Solche Beobachtungen allein – das gebe ich gerne zu – würden eine kontrastive Lektüre kaum lohnen.

Aber der barocke Hamlet enthält noch einen recht spektakulären Rahmen, der sich sonst in keiner *Hamlet*-Variante oder -Übersetzung findet. Eingestimmt werden die imaginären Zuschauer in das Wanderbühnenstück nämlich durch eine große Eingangsszene, die mit »Prologus« überschrieben wurde. Das prosimetrische Entrée enthält ein eigenes Personenverzeichnis, in dem neben der »Nacht in einer gestirnten Maschine« drei Furien verzeichnet sind.[55] Das Auftreten der Nacht-Allegorie korrespondiert einerseits mit *Fragmente[n] eines Gedichts*, die anonym vor dem Drama in *Olla Potrida* abgedruckt sind, andererseits mit der nächtlichen Erscheinung des Geistes vor den Schildwachen zu Beginn des *Hamlets*. Ich zitiere die ersten Verse des Gedichts:

Sie ist nun vor mir mit ihren Schrecken verschwunden,
Die Tochter der Nacht, die fürchterlichste der Stunden;
Sie glänze nicht mehr in dem Gefolge der Zeit,
Und kehrt sie zurück, so seyen Wolken ihr Kleid.[56]

Die Verse entstammen dem Selbstmord-Gedicht *Schauer der Zernichtung*, das im *Teutschen Merkur* Wielands im Oktober 1780 erstmals vollständig veröffentlicht wurde.[57] In der Fragmentfassung von *Olla Potrida* fehlt die christliche Läuterung; Melancholie und Todessehnsucht dominieren. Die Schrecken der Nacht und das Melancholie-Motiv verweisen insofern auf den – nach dem »Prologus«[58] – in *Olla Potrida* dann folgenden Wanderbühnen-*Hamlet*. Der *Merkur*-Fassung kann man entnehmen, dass die Verse aus der Hand des schwäbischen Philosophen Johann Christoph Schwab (1743-1821) stammen, einem Lehrer Schillers an der *Hohen Karlsschule* in Stuttgart. Aufgrund der motivischen Clusterbildung liegt es nahe, dass der Gothaer Hofbibliothekar Reichard hier bewusst passende Texte zusammenkomponiert hat und dass er das barocke Manuskript nicht nur mit

53 »Tragoedia. Der bestrafte Brudermord«, S. 47.
54 Shakespeare, *Hamlet*, übers. v. Schröder, S. 91.
55 »Tragoedia. Der bestrafte Brudermord«, S. 18.
56 N.N., »Fragmente eines Gedichts«, in: *Olla Potrida* 2 (1781), S. 16-17.
57 Vgl. Johann Christoph Schwab, »Schauer der Zernichtung«, in: *Teutscher Merkur* 3 (1780), S. 12.
58 »Tragoedia. Der bestrafte Brudermord«, S. 18.

antiquarischem Interesse, sondern auch mit ästhetischer Intention eingerückt hat.

Was hat es nun mit dem Prolog der Nacht und ihrer Furien auf sich, der als Maschinenereignis dem *Hamlet* vorangestellt ist? Zu hören ist zunächst »die Nacht von oben«, wie die Regiebemerkung festlegt:

> Ich bin die dunkle Nacht, die alles schlafend macht,
> Ich bin des Morpheus Weib, der Laster Zeitvertreib
> Ich bin der Diebe Schutz, und der Verliebten Trutz,
> Ich bin die dunkle Nacht, und hab in meiner Macht,
> Die Bosheit auszuüben, die Menschen zu betrüben,
> Mein Mantel decket zu der Huren Schand' und Ruh',
> Eh' Phöbus noch wird prangen, will ich ein Spiel anfangen;
> Ihr Kinder meiner Brust, ihr Töchter meiner Lust,
> Ihr Furien, auf, auf, hervor und laßt euch sehen,
> Kommt, höret fleißig zu, was kurzens soll geschehen.[59]

Die Nacht und ihre Furien nehmen Partei; sie sind auf Seiten der Königin und Hamlets bösem Onkel. Als die drei Furien bzw. Erinnyen kommen, gibt die Allegorie der Nacht eine Prosaeinführung in die Geschichte; dieser Wechsel von Vers zu Prosa könnte darauf hindeuten, dass Teile des Prologs in Wanderbühnen-Manier recycelt worden sind. Immerhin aber schließt die Selbstzeichnung des Prosaparts, sie sei die »mit Mohnhäupter gekrönte Königin der Nacht«[60] an die Benennung der Verse, »Morpheus Weib«, motivisch an. In beiden Fällen soll wohl auf den Fiktionscharakter des Dramas und die Wirkung von Fiktionen innerhalb des Stückes – Hamlets Metadrama zur Überführung des Vatermörders – angespielt werden. Die »höchstgeliebte Göttin der Verliebten in Unehren« rekapituliert in der Art einer gesprochenen Perioche also »von oben« die schändliche Vor- und Hauptgeschichte der *Hamlet*-Tragödie:

> Diese Nacht und künftigen Tag müßt ihr mir beistehen, denn es ist der König dieses Reichs in Liebe gegen seines Bruders Weib entbrannt, welchen er um ihrenthalben ermordet, um sie und das Königreich zu bekommen. Nun ist die Stunde vorhanden, daß er sein Beylager mit ihr hält, ich will meinen Mantel über sie decken, daß sie beyde ihre Sünden nicht sehn sollen, derowegen seyd bereit, den Saamen der Uneinigkeit auszustreuen, mischet Gift unter ihre Eh' und Eifersucht in ihre Herzen. Legt ein Rachfeuer an, laßt die Funken in dem ganzen Reich her-

59 »Tragoedia. Der bestrafte Brudermord«, S. 18f.
60 »Tragoedia. Der bestrafte Brudermord«, S. 19.

> umfliegen, verwirret Blutsfreunde in dem Lasternetz, und macht der Hölle eine Freude, damit diejenigen, welche in der Mord=See schwimmen, bald ersaufen.[61]

Taktgeber des unmoralischen Agierens ist also die »Nacht in einer gestirnten Maschine«. Sie treibt das Unglück der Tragödie an. Sie erweist sich als Motor der königlichen Gefühlsverirrung. Die ›gestirnte Maschine‹ steuert gottgleich die teuflischen Affekte. Denn nun folgt ein antichristlicher Aussende-Befehl, dem die Erinnyen – die drei »Kinder der Finsternis«[62] – »mehr als die dunkle Nacht von ihr selbst kann erdichten«[63] folgen wollen. Was wir erleben, ist die mechanistische Vorstellung einer überdimensionierten Affektmaschine. Sie verdeutlicht, wie *Hamlet* in barocker Doktrin motiviert wird. Als sich im König ein Affekt regt, den dieser offenbar nicht beherrscht – so der proleptische Botenbericht – sucht die Nacht die Sündhaftigkeit seines Begehrens zu verdecken. Die gestirnte Maschine fungiert demnach als Höllenmaschine, die durch die moralische Tarnung der zersetzenden Affekte und ihr gleichzeitiges Befeuern durch die angesetzten Furien zur Umwertung aller Werte, damit zu Laster, Rache und Mord führt. Sie verheißt demnach zwar in der Nacht sexuelle Erfüllung, aber in der Konsequenz die Hölle auf Erden. Dass sich mit dem sexuellen Begehren auch die Frage der Macht im Staate Dänemark stellt, braucht man nicht mit Foucault[64] zu erklären; es war dem barocken Prolog schon klar.

Mit der Erzählung der Hamlet-Vorgeschichte, die sündhafte Liebe des neuen Königs zum Weib seines Bruders, verschiebt sich kaum merklich die Perspektive der englischen Vorlage. Die Furien sollen ihr »Rachefeuer« legen, damit die »Blutfreunde in dem Lasternetz« verwirrt werden und damit endlich Unheil über die sündige Welt komme. Das Hamletgeschehen erscheint damit als Strafe Gottes und entschuldigt letztlich beide, den Onkel und den Neffen. Metadramatisch verweist die Eingangsszene damit auf das *Theatrum mundi*, in dem Gott die Maschine am Laufen hält.

Dieser Deutung widerspricht indes das Dramenende, das im *Bestraften Brudermord* mit vier Versen aus dem Off, also einer Art barocker Moralisatio, schließt. Man könnte sich denken, dass der Miniepilog erneut als Maschine agiert wird:

> So geht's wenn ein Regent mit List zur Kron sich dringet,
> Und durch Verrätherey dieselbe an sich bringet,
> Derselb erlebet nichts, als lauter Spott und Hohn,
> Denn wie die Arbeit ist, so folget auch der Lohn.[65]

---

61 »Tragoedia. Der bestrafte Brudermord«, S. 19.
62 »Tragoedia. Der bestrafte Brudermord«, S. 19.
63 »Tragoedia. Der bestrafte Brudermord«, S. 20.
64 Vgl. Michel Foucault, *Histoire de la sexualité*, Paris 1976-1986, bes. Bd. 1, *La volonté de savoir*.
65 »Tragoedia. Der bestrafte Brudermord«, S. 68.

Wolfgang Struck hat in einer klugen Anmerkung zu meinem Beitrag angeregt, im Intriganten, wenn es einmal durch Affekte angestoßen wird, mechanisierte Abläufe zu sehen. Insofern kann man in der überraschend ›säkularen‹ Moralisatio tatsächlich Hinweise auf ein mechanisch geprägtes Weltbild lesen: Nicht Gott, sondern die Machination des Intriganten steuert das Geschehen auf der Bühne. Damit wäre zwar nicht eine Mündigkeit der Akteure behauptet, aber Gott wäre aus dem Spiel.

Wenig subtil klagt die Stimme für den Regenten in diesem Sinne eine adäquate Erfüllung seiner Rollenpflicht ein; immerhin wird ihm damit einerseits herrschaftliche Willkür verwehrt und sein Handeln anderseits an das Wohlwollen des Souveräns, das im Theater durch das Publikum repräsentiert wird, gebunden. Mit einer solchen Auslegung sind die einfachen Verse freilich fast zu sehr belastet. Dass der Theaterrahmen und mit ihm die Fiktion auf der Ebene des Theatertextes geschlossen wird, bleibt aber bemerkenswert. Metadramatisch wird das Publikum damit auf den Kunstcharakter des Gezeigten verwiesen. Das wiederum erscheint insgesamt auch als Grundfunktion der Theatermaschine, wann immer sie in Gothaer *Hamlet*-Dramen eingesetzt wurde.

»Horazens Geist« oder Was die μηχανή der Druckmaterialität über Kaspar Stielers *Bellemperie* verrät

Nicola Kaminski

Bellemperie. Trauerspiel Des Spaten, im Druck erschienen in Jena 1680,[1] scheint in dramengeschichtlicher Perspektive ein Solitär. Es hat, versteht man Gattungsgeschichte nicht als Stoffgeschichte, sondern als Formgeschichte, in der deutschsprachigen Tradition des sechzehnten und siebzehnten Jahrhunderts keinen Vorläufer, nach 1680 keinen Nachfolger.[2] Sein Titel (der Name der weiblichen Hauptfigur) ist,

1 Bellemperie. Trauerspiel Des Spaten. JENA/ Gedruckt bey Johann Nisio/ Jm Jahr 1680. Zitiert wird nach dem Exemplar der Universitätsbibliothek der Humboldt-Universität zu Berlin (Signatur: Yo 90761). »Der Spate« ist der Gesellschaftsname Kaspar Stielers in der Fruchtbringenden Gesellschaft, unter dem er nicht nur hier publiziert.

2 Zur Tradition der »Revenge Tragedy«, innerhalb deren *Bellemperie* »in Deutschland […] ein singuläres Phänomen geblieben« sei, vgl. Ulrike Roggendorf: *»Wie können wir leben/ wenn wir lieben«. Zur Situierung von Kaspar Stielers* Bellemperie. Berlin 2007, S. 17-57; das Zitat aus der »Einleitung«, S. 11. Analog auch Ulrike Roggendorf: »Zur Trauerspielkonzeption Kaspar Stielers«, in: *Kaspar Stieler (1632-1707). Studien zum literarischen Werk des »Spaten«*, hg. v. Michael Ludscheidt, Bucha bei Jena: quartus 2010, S. 209-221, hier S. 209. Zu Recht wendet allerdings Robert Schütze: *»und ächzet/ aus dem Freudengalm oft plötzlich Weh und Schmerze«. Zu Gattungsinterferenzen von Lust- und Trauerspiel im 17. Jahrhundert.* Schriftliche Hausarbeit für die Masterprüfung der Fakultät für Philologie an der Ruhr-Universität Bochum 2013, S. 87, Anm. 20, gegen solchen isolierenden Zugriff ein: »Es ist möglich, jeden Bezug der *Bellemperie* zum sogenannten ›Schlesischen Trauerspiel‹ durch ihre Einreihung in die Tradition ›Senecascher‹ Rachetragödien in Abrede zu stellen. Da 1680 im deutschsprachigen Raum eine Gattung ›Trauerspiel‹ aber bereits etabliert ist, scheint es mir eine verkürzende Vorentscheidung zu sein, Stielers ›Trauerspiel‹ zum vorbildlosen Novum zu deklarieren. *Jedes* deutsche Trauerspiel, das 1680 publiziert wird, relationiert sich – und sei es nolens volens – zur Menge ›präexistierender‹ Trauerspiele.« Roggendorfs Verdienst ist es, Stielers *Bellemperie* überhaupt erst als Forschungsgegenstand (wieder)entdeckt zu haben. Nicht einmal Willi Flemming, der in seiner Edition des Wandertruppenspiels *Jeronimo Marschalck in Hispanien* (um 1660; vgl. unten Anm. 15), S. 238, dieses als »die einzige, bisher aufgefundene Fassung dieses Themas in deutscher Sprache« bezeichnet, kennt offenbar die *Bellemperie*, obwohl sie in Schoenwerths Aufarbeitung der Stoffgeschichte bereits behandelt wird. Vgl. Rudolf Schoenwerth: *Die niederländischen und deutschen Bearbeitungen von Thomas Kyd's Spanish Tragedy*, Berlin: Felber 1903.

als sprechend aufgefaßt, reiner Hohn, denn von einem schönverfaßten Reich kann am Ende nicht die Rede sein: von der als Verbindung zweier Königreiche (»Kastilien[s]« und »Portugall[s]«[3]) geplanten Hochzeit bleibt nach Abtragung der Leichen nichts als die leere Bühne. Einzig die nicht so recht zum Spiel gehörende lustige Figur namens Skaramutza und seine Partnerin Gillette sind noch übrig. Erlaubt man sich einen Moment lang ein Spiel mit dem Thema dieses Bands, so praktiziert das Trauerspiel *Bellemperie* traditionsgeschichtlich gerade das, was (aristotelisch gesehen) dem Maschinentheater vorzuwerfen ist: daß es, ohne in einem notwendigen oder wahrscheinlichen Handlungskontinuum von Anfang, Mitte und Ende zu stehen, unmotiviert ›vom Himmel fällt‹. Das wäre nun nicht mehr als ein Aperçu, stellte das Trauerspiel *Bellemperie* sich nicht seiner Machart nach, bis in die Buchmaterialität hinein, selbst wie ein Experiment auf antiaristotelisches Maschinentheater[4] dar, und zwar in einer Radikalität, die selbst für das unaristotelische Trauerspiel des siebzehnten Jahrhunderts[5] ungewöhnlich ist.

3 *Bellemperie*, S. 3 (»Redende Personen«).

4 Auf die »Maschinen« kommt die aristotelische Poetik im fünfzehnten Kapitel zu sprechen (1454a-b), das eigentlich (nach der deutschen Übersetzung von Michael Conrad Curtius) »Von Bildung der Sitten« (d.i. der Charaktere) handelt. Die argumentative Brücke bildet die Motivation des tragischen Geschehens: »Sowohl bey den Sitten, als bey der Einrichtung der Fabel, muß die Nothwendigkeit oder Wahrscheinlichkeit zum Grunde liegen, und eine Begebenheit nothwendiger oder wahrscheinlicher Weise, auf die andere folgen.« Daran schließt der durch die Marginalie »Gebrauch der Maschinen« bezeichnete nächste Absatz ausdrücklich an: »Hieraus wird klar, daß die Auflösung des Knotens in der Fabel aus der Fabel selbst erfolgen müsse, und nicht durch eine Maschine, wie in der Medea, und in der Jlias bey der Rückkehr der Griechen. Denn Maschinen dürfen nur außerhalb der Handlung angewandt werden, entweder das vergangene, so ein Mensch nicht wissen kann, zu entdecken; oder das Zukünftige voraus zu sehen, und zu verkündigen. Denn den Göttern schreiben wir die Wissenschaft aller Dinge zu.« Aristoteles Dichtkunst, ins Deutsche übersetzet, Mit Anmerkungen, und besondern Abhandlungen, versehen, von Michael Conrad Curtius, der Königlichen deutschen Gesellschaft in Göttingen Mitgliede. Hannover, Verlegts Johann Christoph Richter 1753, S. 31 sowie S. 32f. In seinen Anmerkungen (Anmerkung 207 und 208, S. 239-241) geht Curtius auslegend und wertend ausführlich auf den Gebrauch von Maschinen ein und führt Corneilles Verteidigung der euripideischen *Medea* gegen Aristoteles an. – Es versteht sich, daß Curtius' Aristoteles-Verdeutschung für die *Bellemperie* über siebzig Jahre zu spät kommt. Sie steht jedoch deutlich in Traditionen des (späteren) siebzehnten Jahrhunderts, auf die sie sich in den Anmerkungen auch explizit bezieht, und erscheint insofern historisch adäquater als eine moderne Übersetzung (die hinter die grundstürzenden Einsichten zur aristotelischen μίμησις von Hermann Koller nicht mehr zurück kann, vgl. Hermann Koller: *Die Mimesis in der Antike: Nachahmung, Darstellung, Ausdruck*, Bern: Francke 1954). Zugrunde liegt das Exemplar der Staats- und Stadtbibliothek Augsburg (Signatur: LG 233a).

5 In aller Schärfe sieht und formuliert das Walter Benjamin, wenn er im Übergang vom ersten zum zweiten Abschnitt des Kapitels »Trauerspiel und Tragödie« feststellt, »daß der Einfluß der aristotelischen Doktrin aufs Drama des Barock im Terminus der ›Renaissancetragödie‹ überschätzt« werde, und fortfährt: »Die Geschichte des neueren deutschen Dramas kennt

»Die Auszierung der Bühne [...] macht keinen Theil der Dichtkunst aus«, bestimmt die aristotelische Poetik am Ende des sechsten Kapitels kategorisch, »[ü]berdem« laufe »die Zubereitung der Bühne mehr in das Feld der Baumeister als Dichter«.[6] Demgegenüber wird das »*Wesen* des Trauerspiels«[7] – unter konsequenter Absehung von der Optik der attischen Tragödie (angefangen bei den Masken über den Kothurn bis hin eben zum Einsatz von Bühnenmaschinen) – ganz auf dramatisches Worthandeln konzentriert, dem sein Spielraum im Rahmen des Notwendigen und Wahrscheinlichen angewiesen ist. Daß vor dem Hintergrund dieser logozentrischen Umdeutung antiker Theaterpraxis durch Aristoteles der »Gebrauch der Maschinen« als *Fehler* des Dramatikers erscheinen muß und statt dessen »die Auflösung des Knotens in der Fabel aus der Fabel selbst erfolgen müsse«,[8] ist nur folgerichtig. Mißt man an dieser aristotelischen Vorgabe, die sich – bei aller Differenz im Detail – fortschreibt in der horazischen Empfehlung »*Nec Deus intersit, nisi dignus vindice nodus | Inciderit*«,[9] mißt man daran also Kaspar Stielers *Bellemperie* als Umschrift von Thomas Kyds *The Spanish Tragedy* aus dem

---

keine Periode, in der die Stoffe der antiken Tragiker einflußloser gewesen wären. Dies allein zeugt gegen die Herrschaft des Aristoteles. Zu seinem Verständnis fehlte alles und der Wille nicht zum wenigsten.« Walter Benjamin: *Ursprung des deutschen Trauerspiels*, Berlin: Rowohlt 1928, S. 50. Zitiert nach der von Roland Reuß herausgegebenen Faksimileausgabe (Göttingen: Wallstein 2019).

6 *Aristoteles Dichtkunst* (übers. Curtius), S. 15.

7 Diese Formulierung findet sich in Curtius' Anmerkung 70, *Aristoteles Dichtkunst*, S. 111. Meine Hervorhebung. Vom »innerlichen« oder »wahre[n] Wesen« des Trauerspiels ist in der Übersetzung ab dem vierten Kapitel immer wieder die Rede, hier S. 8 und 9.

8 *Aristoteles Dichtkunst* (übers. Curtius), S. 32; das erste Zitat in der Marginalie.

9 ›Auch soll sich kein Gott einmischen, es sei denn, es ist zu einem Knoten gekommen, der eines solchen Retters/Rächers würdig ist.‹ Meine Übersetzung. QVINTUS HORATIUS FLACCUS *CUM NOTIS MARGINALIBUS* JOHANNIS MIN-ELLII ET D. FRIDERICI RAPPOLTI, POES. ANTEHAC, NUNC THEOL. P. P. COMMENTARIO I. In Satyras, ubi post generalem de Satyris Horatianis tractationem, Satyræ cujusqve Inscriptio, argumentum dispositio, argumentatio, & forma, verborum item indoles, ritus antiqvi & memorabilia in Philosophia exponuntur. II. In Epistolas, ubi eadem tractandi methodus, qvæ in Satyris observatur. III. In Artem Poëticam, ubi præcepta in ordinem digeruntur, vocesqve selectiores enucleantur. IV. In qvinqve Carmina seorsim elucidata, & V. in Libros duos Carminum, ubi Horatius ad Philosophiam tantùm, omissis Humanioribus, exigitur, *NEC NON* JOACHIMI FELLERI, Poës. P. P. Supplemento, *In qvo ex libro III. & IV. Carminum, LIBROQVE EPODON* φιλοσοφικώτερα, *ad ductum Dn. Antecessoris eruuntur*, & Indice Verborum ac rerum Memorabilium locupletissimo. *CUM PRIVILEGIO SERENISS. ELECTOR. SAXON.* Sumptibus JOHANNIS GROSSII & SOC. *LIPSIÆ* EXCUDEBAT CHRISTOPHORUS UHMANN. M. DC. LXXV., S. 916f. Eine Anmerkung zur Stelle erklärt »*dignus vindice nodus*« so : »Res nimis ardua & sublimis, & nimia qvædam difficultas, negotiumqve nimis magnum ab homine non expediendum, occurrerit Deo liberatore dignum, qvi rem difficillimam explanet.« Ebd. Zugrunde liegt das Exemplar der Staatlichen Bibliothek Regensburg (Signatur: 999/Class.778).

ausgehenden sechzehnten Jahrhundert,[10] dann läßt sich zugespitzt feststellen: Stielers *Bellemperie* bringt mit Methode alles zum Verschwinden, was im Sinne des Aristoteles dem »*Wesen* des Trauerspiels«[11] zugerechnet werden kann. Das beginnt damit, daß das Spiel, nachdem es erwartungsgemäß die »Redende[n] Personen« und die »Stumme[n] Personen« eingeführt hat,[12] den eigentlichen dramatischen Konflikt zwischen handelnden Menschen nicht *zeigt*, sondern unter der Überschrift »Veranlassung zu diesem Trauerspiel« auf fünf Seiten resümierend *erzählt*.[13] Der Protagonist der Handlung, »des ReichsMarschalls Sohn/ Don Horazio«,[14] der sich gegenüber den zunächst gegnerischen, dann verbündeten Prinzen von Kastilien und von Portugal als Krieger wie als Liebender eine Überschreitung seines ständischen Spielraums herausgenommen hat, dieser von

---

10 Roggendorf, »*Wie können wir leben/ wenn wir lieben*«, S. 9, gibt für Thomas Kyds *The Spanish Tragedy*, »die Anfang des 17. Jahrhunderts erstmals in Deutschland aufgeführt wurde«, als Entstehungszeit »ca. 1587« an, »zwischen 1592 und 1633« sei sie »in neun separaten Ausgaben erschienen«, von 1602 an mit »Ergänzungen [...], die nicht vom Autor selbst stammen« (S. 9, Anm. 4). Willi Flemming schreibt in seiner Edition des um 1660 zu datierenden Wandertruppenspiels *Jeronimo Marschalck in Hispanien* (vgl. unten Anm. 15), S. 220, »Vorstellungen Englischer Comödianten [...] in Holland« seien »seit 1591 belegt«. Mir liegt (digital) der Druck von 1633 vor: The Spanish Tragedy: OR, HIERONIMO is mad againe. Containing the lamentable end of *Don Horatio*, and *Belimperia*; With the pitifull Death of HIERONIMO. *Newly Corrected, Amended, and Enlarged with new* Additions, as it hath of late beene divers times Acted. LONDON Printed by *Augustine Mathewes*, for *Francis Grove*, and are to bee sold at his Shoppe, neere the Sarazens Head, upon Snovv-hill. 1633. Exemplar der British Library (Signatur: 644.b.64 oder C.12.f.5.(2.); leider erlaubt das EEBO-Digitalisat keinen Rückschluß darauf, welches Exemplar zugrunde liegt). Als unmittelbare Vorlage, von der der Autor der *Bellemperie* sich aber distanziert, ist laut Roggendorf (S. 10) eine anonyme niederländische Bearbeitung in Versen anzusehen, die 1638 in Amsterdam herauskam: *DON* JERONIMO, Marschalck van Spanjens *TREVRSPEL*. *Vertoont* Op d'Amsterdamsche Schouwburgh, Den 12. October, 1638. t'AMSTELREDAM, Voor *Ioost Hartgersz*. Boeck-verkooper, woonende in de Gasthuyssteegh, by't Stadt-huys. ANNO 1638. Exemplar der Bibliotheek Universiteit van Amsterdam (Signatur: Port. ton. 30-12).

11 Wie oben Anm. 7.

12 *Bellemperie*, S. 3 und 4.

13 Vgl. *Bellemperie*, S. 5-9. Von einem »begin[ning] *in medias res*«, wie Judith P. Aikin vorschlägt, kann nur bedingt die Rede sein, insofern das Trauerspiel auf der Ebene der *res* sich gerade nicht aufhält, sondern auf die Ebene potenzierten Spiels wechselt. Judith P. Aikin: *Scaramutza in Germany. The Dramatic Works of Caspar Stieler*, University Park (Pennsylvania) u. London: The Pennsylvania State University Press 1989, S. 72. In dieser Handlungslogik beurteilt Aikin folgerichtig die *Bellemperie* als besonders aristotelisch: »This compression of the action [...] brings the play into conformity with Aristotle's [...] dramatic unities of time, place, and action« (ebd.).

14 *Bellemperie*, S. 5.

Bellemperie, der Schwester des kastilischen Prinzen, geliebte Don Horazio ist *vor* Beginn des Trauerspiels bereits tot, Opfer eines heimlich verübten Meuchelmords der beiden Prinzen. »Ward also«, so schließt die Erzählung dessen, wofür die englische Vorlage (wie auch deren niederländische Bearbeitung[15]) mehr als zwei Akte dramatischer Darstellung braucht, »der Tag zur Vermählung angesetzet«[16] (zwischen Bellemperie und dem portugiesischen Prinzen nämlich, um so die beiden Königreiche zu verbinden). Und weiter heißt es: »Was sich nun darauf begeben/ wird die Folge dieses Schauspiels mit mehrerm darzeigen.«[17] Ein Knoten steht somit am Anfang, der sich wie der Gordische nur noch zerschlagen läßt, menschlicher Konfliktlösung keine Optionen anbietet.

Bemerkenswert und darum Anlaß, einen Moment innezuhalten, ist die im Rückblick (*nach* Lektüre der fünf Seiten) sonderbare Überschrift »Veranlassung zu diesem Trauerspiel«. Erwarten würde man okkasionelle Informationen, wie es dazu kam, daß der Autor (»Der Spate«) das Trauerspiel *Bellemperie* geschrieben und veröffentlicht hat.[18] Im elf Jahre später gleichfalls »von dem Spaten« herausgebrachten *Teutschen Sprachschatz* wird das Lemma »Veranlaßung« lateinisch an erster Stelle durch »occasio« (›das Sich-Zutragen, der Zufall, die Gelegenheit‹[19]) paraphrasiert, es folgen, konkret und abstrakt, Formen sich bietender Gelegenheit (»ansa, fenestra, opportunitas«), sodann für das Synonym »Anlaß« ein Beispiel: »Er hat ihm hierzu Anlaß gegeben/ causam dedit, præbuit, locum aperuit ad

---

15 In der niederländischen Bearbeitung von 1638 tritt »Oratius Geest mit een swaert in de rechter ende een Brief in de slincker handt, mit een strop om den hals« (Requisiten, die auch im ersten Auftritt der *Bellemperie* zum Einsatz kommen) auf der zweiten Druckseite des dritten Akts auf. *Don Jeronimo*, fol. C 4[r]. Der Beginn des zweiten Akts ist in dem Druck von 1638 nicht gekennzeichnet, vgl. dazu Willi Flemming in: *Jeronimo Marschalck in Hispanien. Das deutsche Wandertruppen-Manuskript der Spanish Tragedy*, mit Erläuterungen und einer Abhandlung hg. v. Willi Flemming, Hildesheim u. New York: Olms 1973, S. 163.

16 *Bellemperie*, S. 9.

17 *Bellemperie*, S. 9.

18 Dieser Erwartung können allenfalls (wiewohl auch nicht vollkommen) die letzten zwölf Zeilen auf der fünften Seite der »Veranlassung« entsprechen, die bezeichnenderweise durch die auf Fernerliegendes verweisende Wendung »Jm übrigen ist zuwissen« eingeleitet werden. *Bellemperie*, S. 9. Roggendorfs Rede vom »Vorwort zu seiner [Stielers] Tragödie«, die dieser peritextuellen Erwartung Rechnung trägt, bezieht sich denn auch nur auf den letzten Absatz der »Veranlassung«. Roggendorf, »*Wie können wir leben/ wenn wir lieben*«, S. 10.

19 Von diesen wörtlichen Bedeutungen her entwickelt die Hauptbedeutung ›Gelegenheit‹ Georges' Wörterbuch. Vgl. *Ausführliches lateinisch-deutsches Handwörterbuch aus den Quellen zusammengetragen und mit besonderer Bezugnahme auf Synonymik und Antiquitäten unter Berücksichtigung der besten Hilfsmittel ausgearbeitet* von Karl Ernst Georges. Unveränderter Nachdruck der achten verbesserten und vermehrten Auflage von Heinrich Georges, Bd. 2, Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft 1988 [zuerst 1918], Sp. 1293-1295 s.v. ›occasio‹, hier Sp. 1293.

hanc rem.«[20] Bezogen auf »diese[s] Trauerspiel« können damit nur Umstände gemeint sein, die das Drama als verfertigtes Werk peritextuell betreffen, nicht die innerfiktionale Motivation seiner dramatischen Handlung. Entsprechend gibt der *Teutsche Sprachschatz* (jeweils an erster Stelle) für »Veranlaßen« die lateinische Paraphrase »autorem fieri, *vel* esse alicui«, für »Veranlaßer/ der« geradezu die Bedeutung »auctor«.[21] In Kombination mit der Gattungsbezeichnung spielt die im Wörterbuch auffallend ›auktorial‹ akzentuierte »Veranlassung« die Rede unzweideutig auf die Metaebene eines Sprechens *über* das vorliegende dramatische Werk. Es sei denn, man verstünde unter »diesem Trauerspiel« nicht das Trauerspiel *Bellemperie*, sondern das Spiel *im* Spiel, von dem die »Veranlassung« aber allenfalls andeutend spricht, wenn sie Bellemperies vermeintliche Einwilligung in die von Vater und Bruder erzwungene Heirat damit begründet, daß »des Horazio Geist ihr den Anschlag gab wie sie durch dieses Mittel an seinen Mördern ihre Rache vollstrecken könte«.[22]

Die »Veranlassung zu diesem Trauerspiel« endet auf einer *recto*-Seite, blättert der Leser um (ich gehe bewußt vom *Leser* aus), so beginnt »Der ersten Handlung Erster Eintritt« ungewöhnlicherweise auf einer *verso*-Seite (Abb. 1), und zwar mit einer Geistererscheinung – bühnentechnisch demnach mit einem *ex-machina*-Auftritt: »Don Hieronymo« ruht (auf der Hinterbühne) »auf dem Bette schlaffend«,[23] der Geist, wiewohl als erster Sprecher an erster Stelle genannt, ist aus der Versenkung auf der Vorderbühne *dazu*kommend zu denken.[24] An diesem Geisterauftritt ist (mindestens) dreierlei bemerkenswert:

---

20 Der Deutschen Sprache Stammbaum und Fortwachs/ oder Teutscher Sprachschatz/ Worinnen alle und iede teutsche Wurzeln oder Stammwörter/ so viel deren annoch bekant und ietzo im Gebrauch seyn/ nebst ihrer Ankunft/ abgeleiteten/ duppelungen/ und vornemsten Redarten/ mit guter lateinischen Tolmetschung und kunstgegründeten Anmerkungen befindlich. Samt einer Hochteutschen Letterkunst/ Nachschuß und teutschem Register. So Lehrenden als Lernenden/ zu beider Sprachen Kundigkeit/ nötig und nützlich/ durch unermüdeten Fleiß in vielen Jahren gesamlet von dem Spaten. Nürnberg/ in Verlegung Johann Hofmanns/Buch- und Kunsthändlers daselbst. Gedruckt zu Altdorf/ von Heinrich Meyern/ der löbl. Univ. Buchdruckern. Jm Jahr des HErrn 1691, Sp. 1074f. s.v. ›Anlaßen‹, hier Sp. 1075. Exemplar der Staatlichen Bibliothek Regensburg (Signatur: 999/4Ling.80).

21 *Teutscher Sprachschatz* s.v. ›Anlaßen‹, Sp. 1075.

22 *Bellemperie*, S. 8f., hier S. 9.

23 *Bellemperie*, S. 10.

24 Vgl. hierzu die nach wie vor grundlegende Rekonstruktion der in den Dramen des Andreas Gryphius voraus- und eingesetzten Bühnentechnik von Willi Flemming: *Andreas Gryphius und die Bühne*, mit 8 Abbildungen, Halle a.d.S.: Niemeyer 1921, zu den Geistererscheinungen im Trauerspiel S. 218-223: »Gebräuchlich ist es, die Geister wie im ›Carl Stuart‹ dem auf dem

Abb. 1: Bellemperie. Trauerspiel des Spaten. *JENA/ Gedruckt bey Johann Nisio/ Jm Jahre 1680, S. 10/11*

(10)

Der ersten Handlung
Erster Eintritt.
(Kammer.)
Horazens Geist/ Don Hieronymo auf dem Bette schlaffend.

Geist.

Rache! Rache! mein Vater. Blut lässet sich mit Weibischen Trähnen nicht abwaschen. Meine und euere Feinde lachen meines Todes/ meiner Wunden/ meines erstickten Blutes. Die Mörder kützeln sich über euer ohnmächtiges Weiberseufzen. Sie laben sich/ wenn sie euch gebücket von Betrübnüß daher gehen sehen. Sie jauchzen / daß der einsten aus dem Wege gereumet worden/welcher ihnen den Weg zu ihrer Vergnügung allstets verschlossen hätte. Ja/ sie suchen mit meiner schönsten und liebstgewesenen Beute sich zubereichern. Sehet/dieses ist der Dolch/ der

11.

der mein unschuldiges Hertze durchbohret / kennet ihr ihn wol? der Nahme des Meuchelmörders ist auf die Klinge gegraben: leset ihn und erschrecket; aber ohne Furcht und Zagen: reimet den verfluchten Nahmen zusammen und erzittert; aber von Zorn/ von Rachgier/ von Verzweyfelung/ die doch eher nicht Hand an sich lege / sie habe ihre Hände dann in des Mörders verrähterischem Blute gewaschen. Beschauet diesen seidenen Strick/mein Vater/und erkennet die Knoten/ so euren einigen Sohn/ an dem ihr so viel Freude und Ehre gehabt / und deren weit mehr gehoffet hättet/ erbärmlich erdrosselt. Er ist mit des Henkers Nahmen ebenmäßig bezeichnet. Vergesset dieses heillosen Nahmens nicht/ so lange ihr lebet. Erweiset in eurem Alter/daß ihr ein würdiger Vater eines würdigen Sohnes gewesen. Erweiset/ daß eine Großmuht in euch wohne/ daß

A 6 Va-

Bett liegenden Helden erscheinen zu lassen. Das Bett erfordert stets die Hinterbühne [...]« (S. 218). »Allgemein wurde ja von V e r s e n k u n g e n zu jener Zeit der weitgehendste Gebrauch gemacht. [...] Merkwürdig ist, daß bei den Wandertruppen die Geister von hinten an den Helden [der auf der Vorderbühne auf einem Stuhl sitzt; N.K.] herantreten, also auftreten, nicht durch die Versenkung aufsteigen. Da weicht Gryphius deutlich von ihnen ab. Von höchster Wichtigkeit ist seine Bühnenanweisung zum ›Leo Armenius‹ (III, 1 [...]): *Unter währendem Spiel der Geigen erschallet von ferne eine Trauer-Trompete, welcher immer heller und heller vernommen wird, biß Tarasius erscheinet, um welchen auf bloßer Erden etliche Lichter sonder Leuchter vorkommen, die nachmals zugleich mit ihnen verschwinden.* [... Es] wurde also die Gruppe auf dem Boden der Versenkung in Bereitschaft gestellt und dann heraufgewunden, nachher ebenso herabgelassen. Schnell und jäh muß das Erscheinen der Geister des Laud und Wentwort im ›Carl Stuart‹ (V, 2) vor sich gehen, die dem wahnsinnigen Poleh den Weg vertreten. Da sich ziemlich sicher herausgestellt hatte, daß sie nicht durch die Gasse auf-

Auffällig ist erstens, daß es »*Horazens* Geist« ist,[25] der (jedenfalls in der *gedruckten* Ausgabe) das erste Wort des Trauerspiels hat. Denn überall sonst heißt die in der Vorgeschichte der Spielhandlung getötete Figur bzw. ihr Geist »Don Horazio« oder »Horazio«, nicht ›Horaz‹, auch nicht in Genitivwendungen. »Horazens Geist« ruft demgegenüber für den *Leser* (es ist die Regieanweisung, die sich dieser Wendung bedient) poetologische Implikationen auf: und zwar in Verbindung mit dem Geisterauftritt pointiert die (bereits zitierten) Verse 191f. aus der horazischen *Ars poetica*, die zwar zu restriktivem Gebrauch von *deus-ex-machina*-Einsätzen anhalten (»*Nec Deus intersit, nisi…«)*, jedoch den Ausnahmefall des »*dignus vindice nodus*« lizenzieren, eines Knotens also, der eines (göttlichen) Retters resp. Rächers[26] würdig sei (*scilicet* weil nur ein Gott überhaupt noch retten kann). »Horazens Geist« lenkt somit zum einen beim Leser Aufmerksamkeit auf die seinen Auftritt ermöglichende Bühnentechnik, seine Herkunft nicht aus dem metaphysischen, sondern dem maschinellen Off, zum andern markiert er das vorliegende Trauerspiel als (im horazischen Sinn) Ausnahme.

Zweitens ist auffällig, daß der unter poetologischen Vorzeichen der Theatermaschinerie entstiegene Geist nicht einfach bloß das dramatische Geschehen in Gang setzt, es ›veranlaßt‹ und als *sein* Trauerspiel inszeniert. Vielmehr sorgt »Horazens Geist« dafür, daß die dramatische Wirklichkeit suspendiert wird zugunsten eines *in* dieser Wirklichkeit aufgeführten Theaterspiels. Anstelle des eigentlich auf der Tagesordnung stehenden Hochzeitsfests (gattungspoetologisch gesehen kein Trauerspielsujet[27]) tritt nicht Trauerspiel*wirklichkeit* in Erscheinung, sondern die *Aufführung* eines Trauerspiels. In deren Vorfeld werden von den Figuren kunstgerecht poetologische Überlegungen angestellt, insbesondere was das standesgemä-

treten, sondern durch Versenkungen auftauchen, so erhalten wir aus diesen beiden Szenen den Hinweis, auf der Vorderbühne seitlich je eine Versenkung anzunehmen« (S. 222). Das Signalwort »(verschwindet.)« beendet als Regieanweisung auch den Auftritt von Don Horatios Geist. *Bellemperie*, S. 13. In seiner Edition des Wandertruppenspiels *Jeronimo Marschalck in Hispanien*, S. 196, nimmt Flemming für dessen szenisches Pendant dann exakt die oben vorgeschlagene bühnentechnische Realisierung mit Hinterbühne und Versenkung an.

25 *Bellemperie*, S. 10. Meine Hervorhebung.

26 Folgt man dem *Teutschen Sprachschatz*, Sp. 1506 s.v. ›Rächer/ der‹ und Sp. 1606 s.v. ›Retter/ & Erretter/ der‹, so ist *vindex* für das erste Lemma die zentrale Bedeutung, für das zweite hingegen nachrangig. Das wird besonders deutlich, wenn man die Artikel zu den je zugehörigen Verben vergleicht.

27 In Opitz' *Buch von der Deutschen Poeterey* werden die »hochzeiten« an erster Stelle unter den Stoffen der »Comedie« aufgezählt. MARTINI OPITII Buch von der Deutschen Poeterey. Jn welchem alle jhre eigenschafft vnd zuegehör gründtlich erzehlet/ vnd mit exempeln außgeführet wird. Gedruckt in der Fürstlichen Stadt Brieg/ bey Augustino Gründern. Jn Verlegung David Müllers Buchhändlers in Breßlaw. 1624, fol. D ij^{v}. Mein Exemplar.

ße *decorum* angeht, was folgt, kann geradezu als »›angewandte[ ] Poetik‹« betrachtet werden.[28] Doch wird auf Anordnung des Geists die Grundregel allen Theaterspielens, die Unterscheidung nämlich zwischen spielenden Personen und gespielten Rollen, von zwei Darstellern, Bellemperie und Don Hieronymo, planvoll durchbrochen. »Spielet ihr mit eurem Bruder/ Lorenzo/ und meinem Vater/ die Begebnüß der Perseda«, so befiehlt der Geist in einem zweiten, von Bellemperie nur berichteten *ex-machina*-Auftritt seiner ehemaligen Geliebten, »und tuht das in der Wahrheit/ was sonsten nur auf den Schein von den Schauspielern verrichtet wird.«[29] Gemäß dieser Weisung werden die Theatertode am Ende wirklich gestorben, wodurch das vom *ex-machina*-Geist errichtete Theater kollabiert und auf die dramatische Wirklichkeit durchschlägt. Die aber wird (ein Novum in der Stofftradition) in dem Moment, wo sie leer ist, kenntlich als leere Bühne: Vorderbühne, Hinterbühne, getrennt durch eine Mittelgardine, die für die dargestellte Theateraufführung den Vorhang gebildet hatte.[30] Wo es ein Diesseits dramatischer Wirklichkeit man-

---

28 So Schütze, *»und ächzet/ aus dem Freudengalm oft plötzlich Weh und Schmerze«*, S. 85. Vgl. *Bellemperie*, S. 63-65. Auf Bellemperies Vorschlag, »den König/ immittels zur Trauung völlige Bereitschaft gemacht wird/ mit einem fremden Schauspiel [zu ergetzen]« und »selbst eine Person darinnen auf mich zunehmen« (S. 63), reagiert ihr prospektiver Bräutigam Don Lorenzo in einem ersten Argumentationsschritt auf der Ebene der Darsteller – eine Königstochter kann nicht ohne Verstoß gegen das *decorum* »vor dem unwehrten Hofgesinde/ als eine Komödiantin/ sich auf der Schaubühne sehen lassen« (S. 64). Diesen Einwand pariert Bellemperie durch Hinweis auf eine Exklusivvorstellung vor »allein/ dem Könige/ als dem Urheber unserer ehelichen Bündnüß« (ebd.) und antizipiert zugleich das rhetorische Bedenken, »Schauspiele« als »eine uralte Gemühtsbelustigung der Könige und Fürsten« müßten dem *genus grande* angehören: »Doch mehr die Trauer- als Freudenspiele« (ebd.). Da Lorenzo an der Vorstellung, »eine Komödie [zu] spielen«, festhält, erteilt sie geradezu eine gattungspoetologische Lektion (die, wie sich im Verfolg herausstellt, Lorenzo zu hoch ist, für den Rezipienten aber die gattungsreflexive Dimension auch *innerhalb* der dramatischen Wirklichkeit akzentuiert): »Nein mein Kind. Die Komödien sind mehrenteils schlechtes Jnhalts und von unwürdigen Personen: Da hingegen die Tragödien eine weit grössere Pracht halten und lauter Königliche und Fürstliche Spieler vorstellen; Darum sie auch eigentlich vor hohe Heubter gehören/ und deren Zuschauens wehrt geschätzet werden« (S. 65). Insofern Bellemperie als *Autorin* des aufgeführten Trauerspiels spricht, fällt sie mit dieser Belehrung nicht aus der Rolle.

29 *Bellemperie*, S. 57.

30 Der »Vorhang« bzw. die »Gardine[ ]«, vor oder hinter den/die die Figuren treten, rahmt das nicht strikt von der fiktiven Wirklichkeit abzugrenzende Binnenspiel des dritten Akts sowohl in den Worten der Figuren als auch in Regieanweisungen, vgl. *Bellemperie*, S. 152, 157f., 159 und 161. Am Ende der siebten Szene des dritten Akts fordert Bellemperie die Schauspieler, sich selbst eingeschlossen, auf, »hinder die Gardinen [zu] treten/ da wir uns dann wann Don Hieronymo wieder kommt/ eines Tanzes in kurzen Vergleichen wollen«. Damit ›verwandelt‹ sich die vor der Gardine liegende Vorderbühne in einen hinsichtlich seines Wirklichkeitsstatus zweideutigen Raum, in dem einerseits (am Ende des achten Auftritts) der das Binnenspiel

gels physisch vorhandener, es konstituierender *dramatis personae* nicht mehr gibt, ist das Jenseits, dem »Horazens Geist« zugehört, das aller Metaphysik entkleidete Off theatraler Machination. Entsprechend ist es beinah ganz am Ende, eine Seite bevor Don Hieronymo die beiden königlichen Zuschauer und zuletzt sich selbst ersticht, »eine Gardine [...]/ worhinder«, völlig nichttranszendent, als eigentlicher Adressat des Spiels »der Körper in einem Sarge aufgerichtet stehet«.[31] Im Aus-

bei noch geschlossenem Vorhang eröffnende Tanz stattfindet, andererseits (zu Beginn des achten Auftritts) das königliche Publikum sich einfindet. Skaramutzas umstandsloses Wechseln zwischen Vorder- und Hinterbühne (*vor* und *hinter* der Gardine) verleiht der Zweideutigkeit Gestalt. Während er (in der neunten Szene) »heraus« »tritt«, bevor noch das eigentliche Spiel losgeht, und über die Rollenverteilung ebenso räsoniert wie über Gillettes Part als »nur ein spectaculum [das lat. Wort für ›Schauspiel‹, das katachrestisch wie ›Zuschauer‹ gebraucht wird; N.K.] und ein auditorium [das lat. Wort für den Ort des Zuhörens anstelle von ›Zuhörer‹; N.K.]«, »gehet« (am Ende der neunten Szene) regulär »die Gardine auf und tritt Solymann hervor«. *Bellemperie*, S. 159 und 161. Von da an ist das Binnenspiel auf der ganzen Bühne zu denken, die beiden Könige als Zuschauer wohl seitlich auf der Vorderbühne, vgl. Flemmings »Abhandlung« zu *Jeronimo Marschalck in Hispanien* (wo es eine entsprechende Regieanweisung gibt), S. 176f. (»Zwei Sessel für die beiden Könige sind vorn, ganz links, aufgestellt...«). Allerdings bleibt bis kurz vor dem ultimativen Showdown auf der Hinterbühne noch »eine Gardine« (nicht ›*die*‹!) geschlossen, der (zu Hieronymos an die beiden Könige gerichteten Worten »Schauet hier dessen [»meine[s] Sohn[s]«] abgeseelten Körper!«) folgende Regieanweisung gilt: »(ziehet eine Gardine auf/ worhinder der Körper in einem Sarge aufgerichtet stehet.)« (S. 179). Zur Positionierung des Sargs im Wandertruppenspiel *Jeronimo Marschalck in Hispanien* vgl. Flemmings »Abhandlung«, S. 191-193, der den entsprechenden »Vorhang« allerdings mit der »Mittelgardine« identifiziert.

31 *Bellemperie*, S. 179. Der Körper des ermordeten Horazio nimmt so, versteht man das Spiel im Spiel in *Absurda Comica/ Oder Herr Peter Squentz* (wofür es Gründe gibt) als Prätext, diejenige Bühnenposition ein, die dort das zum königlichen Hof gehörende Publikum innehatte. Vgl. dazu Flemming, *Andreas Gryphius und die Bühne*, S. 320f.: »Der letzte Aufzug [von *Absurda Comica*] erfordert nicht nur eine ziemlich breite, sondern auch nicht allzu flache Bühne. Sehr bezeichnenderweise schreibt der Dichter in der Überschrift vor: *die Personen alle* [...]. Das sind jedoch nicht allein die sieben Komödianten, König und Königin, Prinz und Prinzeß, sowie der Marschall, sondern auch der Hofstaat. [...] Wir dürfen ihn [Squentz] auf die eine Seite der Bühne setzen und zwar nach vorn, weil er das Spiel ja stets mit seinen Bemerkungen, sogar mit Gestikulation und Mimik bis zu direktem Eingreifen in die Prügelei [...] begleitet. Das tun jedoch auch die vier vornehmen Gäste, die nach jener Stelle dem Schulmeister gegenüber ihren Platz haben müssen. Das stimmt nun zu dem künstlerischen Sinn der Szene, es ist ein fein und wirksam geschautes Bild, man möchte fast sagen Kontrapost. Es ist nun auffällig, daß die Zwischenbemerkungen der hohen Zuschauer, falls es nicht einzelne Einwürfe sind, ein Miteinander, andererseits auch ein Gegeneinander verraten. Da die Bemerkungen meist nicht allzu laut sein sollten, ist es wohl nicht allzu gewagt, den König mit der Königin auf der einen, den Prinzen und die Prinzessin auf der andern Seite vorn ganz symmetrisch anzunehmen. Schräg, ein wenig mehr in die Tiefe hätte Peter Squentz zu sitzen, der Hofstaat füllte im Halbkreis den Hintergrund.«

nahmezustand zieht das Theater sich auf die ihm eigene τέχνη zurück, die keine ποιητική ist, auch keine πολιτική, sondern eine μηχανική.

Drittens schließlich fällt an dem initialen Auftritt von »Horazens Geist« im *Lektüre*rückblick auf, daß er nur in der Druckordnung der Buchausgabe des Trauerspiels das Spiel initiiert. Der mit dem Wort »E N D E« schließenden letzten Seite, auf der zuletzt auch die lustige Figur die leere Bühne räumt, dieser Seite (einer *verso*-Seite) gegenüber ist nämlich die Überschrift »Zwischensänger« zu lesen und darunter, in größerem Schriftgrad, »Vorsinger/ Zelotes« (Abb. 2).[32] Am Ende des gedruckten Stücks erfährt der Leser also, daß es an dessen Anfang (beginnend auf der regelrechten *recto*-Seite) einen Prologos als ersten Sprecher – oder eben Sänger – gegeben hätte, und dieser Sänger oder Sprecher wiederum ist als nicht zur

Abb. 2: Bellemperie. Trauerspiel des Spaten. *JENA/ Gedruckt bey Johann Nisio/ Jm Jahre 1680, S. 182/183*



182.

le mein seyn / eher eine Viertel-
stunde ins Land gehet. Aber
ihr Herren / dörft nicht warten/
bis ich gekrönet werde. Es müs-
sen erst ein hauffen Begräbnis-
se angestellet werden. Da muß
der Supertent auf sechs Leich-
predigten studieren / und müs-
sen ein hauffen Leidemäntel ge-
macht werden. Das will alles
seine Zeit haben. Eine schöne
Hochzeit ist mir das ! Gillet-
chen/ wir wollen so schelmisch an
einander nicht handeln. Komm
du her mit mir in die Kammer/
wir haben nun keinen Herrn/
und dürfen tuhn / was wir wol-
len.

Gill. Nein/ Skaramutza ! Ich
kan meiner Fürstin Tod so lie-
derlich nicht vergessen.

Skaram. Du Rabenaaß/ich will
dich lernen pariren.

(huckt sie auf und trägt sie auf dem
Rücken mit Gewalt hinein.)

E N D E.

Zwi-

183

Zwischensänger.

Vorsinger / Zelotes.

Zelotes.

Gut' ist mein Fest.
Willkommen zu der bittern Freude/
wormit ich diesen Platz beleide!
Es tobt die Flammenpest/
der Eifer/ der mich jächezornet
und diese Bühn' umdornet/
in allen meinen Gliedern.
Er brennt schon lichterloh
und wirft mit Zentnerschweer Raketen/
die Mörderzunft zu tödten.
Nur Blut ist / das mich machet froh/
und so allein/ so so/
kan mein Beschimpfen ich erwiedern.
Mir gilt es alles gleich.
Schuld/Unschuld/muß mir Haare laßen.
Kan ich nur etwas faßen/
das einen Mund macht blau und bleich.
Ein kleiner Funke
wird straks ein Brand/ den keine Tunke
des großen Meeres leschen kan.
Was sehet ihr mich an/
ihr Menschen/die ihr oft mich selbst beherbert/
und eure Rach' aus mir bezerbert?
Mein dreybeköpfter Hellenhund

hat

---

32 *Bellemperie*, S. 182/183.

dramatischen Wirklichkeit gehörende Figur – eine Allegorie des Affekts »Eifer«[33] – abermals als *ex machina* kommend zu denken, wohl gleichfalls aus der Versenkung.[34] Es gibt folglich, »Horazens Geist« in der *Aufführung* der *Bellemperie* noch vorgeschaltet, einen ersten Machinator aus dem Off, den die *dramatis personae* überhaupt nicht zu Gesicht bekommen, den das Personenverzeichnis nicht aufführt und den die eigenwillige Druckordnung der Buchausgabe erst *post festum* sichtbar werden läßt,[35] in einem Blick hinter die printmediale ›Gardine‹ gleichsam. Dabei wird die liminale Funktion des »Vorsinger[s]« Zelotes im ganz Präsentischen seiner Worte kenntlich (»HEut' ist mein Fest«, beginnt er) wie auch vor allem darin, daß er sich nicht auf die *dramatische Wirklichkeit* bezieht, die Königreiche Kastilien oder

---

33 Vgl. die unten zitierte Selbstvorstellung des Zelotes.

34 Die allegorischen »Zwischensänger« sind (mit Ausnahme der »Venus«, die ausdrücklich »vom Gestirne« kommt, »darvon du [angesprochen ist der »Ehrgeitz«] ferne bist«; *Bellemperie*, S. 186) zwar deutlich als jenseitig (d.i. nichtirdisch) ausgewiesen, erfahren jedoch durch den dramatischen *Text* keine sichere Zuordnung zur himmlischen oder zur Unterwelt. Die Bühnentechnik, die alternativ zur Versenkung auch mit Hilfe von »F l u g m a s c h i n e n« »Erscheinungen von oben durch die Luft herabkommen« lassen kann, muß das in der Aufführung entscheiden. Flemming, *Andreas Gryphius und die Bühne*, S. 223. Daß »Zelotes« eher aus der Unterwelt kommend zu denken ist, legt seine Rede vom »dreybeköpfte[n] Hellenhund« sowie seine Ankündigung »ein[es] Geist[s]« »aus dem Hellenheer« nahe (*Bellemperie*, S. 183 und 184). Ob des »Ehrgeitz« mit »Venus« konkurrierender Anspruch, »mit Göttern ewig [zu] werde[n]« (S. 186), gedeckt ist, erscheint ebenso fraglich wie die von »Venus« behauptete himmlische Herkunft (vgl. oben). Daß »Alekto/ Tisifone/ Megära« aus der Unterwelt und somit aus der Versenkung auf die Bühne kommen, dürfte halbwegs sicher sein; entsprechend kommentiert »Venus« deren Erscheinen mit den (indirekt auch »Zelotes« lokalisierenden) Worten »Sind diß nicht die Hellenbruten | vom Zelotes ausgesant?« (S. 188). Überträgt man ihre in unmittelbarem Anschluß geäußerte Konjektur »Jhre Tracht und Fackelbrand | gibts ja klärlich zuvermuten« (ebd.) auch auf »Nemesis«, die als »SchlußSängerin/ mit einer Fackel und blutigem Schwert« erscheint (S. 190), so erfolgt auch deren Auftritt mittels der Versenkung.

35 Auf das Moment, daß »[a]lle Rahmenteile [d.h. die »Allegorien« von »Zelotes, Venus und Ehrgeiz, Venus und d[en] Erinnyen und schließlich Nemesis«] […] sich in der gedruckten Fassung hinter dem Tragödientext [befinden]«, weist Roggendorf, »*Wie können wir leben/ wenn wir lieben*«, S. 45, hin, ohne dieser Beobachtung weitere Bedeutung beizumessen. Eine einleuchtende Erklärung für die ungewöhnliche Druckordnung gibt hingegen Krämer, *Komik im Trauerspiel* (vgl. unten Anm. 43), S. 20f., im Rahmen seiner Deutung der *Bellemperie* als performativer Auseinandersetzung differenter Theatertraditionen: »Neben der dramatischen Form des Trauerspiels wird mit Skaramutza als Hauptfigur die alternative Lesart der verschriftlichten Commedia-Aufführung angeboten. Dies könnte auch eine Erklärung für die ungewöhnliche Stellung der Chorlieder sein, die nicht zwischen den Akten erscheinen, sondern sich am Ende des Stücks gesammelt als eine Art Anhang befinden. Sie könnten ein ›Angebot‹ Stielers sein, sie nach Belieben an der vorgesehenen Stelle einzufügen – falls man den Aspekt des Trauerspiels betonen und Skaramutza zur ›komischen Einlage‹ degradieren wollte. ›Bellemperie‹ als Commedia-Aufführung gelesen, lässt die Chorlieder hingegen überflüssig werden.«

Portugal, sondern auf die *Bühne*: »Willkommen zu der bittern Freude«, so fährt er fort,

> wormit ich *diesen Platz* beleide!
> Es tobt die Flammenpest/
> der Eifer/ der mich jächezornet
> und *diese Bühn'* umdornet/
> in allen meinen Gliedern.[36]

Am Ende seines Prologs kündigt er den vermeintlich initialen Geist als aus der Unterwelt kommend an und füllt damit erst das Bühnen-Jenseits inhaltlich:

> Alles/ was den Grimm erwecket/
> was Kozytus ausgehecket/
> Grausamkeit und Drachenwut/
> samt Erynnis Schlangenbrut/
> soll auf diesen Tag sich zeigen
> und auf *diese Bühne* steigen.
> Hier kömmt schon aus dem Hellenheer
> ein Geist/ den Handel anzutragen.
> Jch weich' ihm willig/ üm Gehör
> zuschaffen seinen großen Klagen.[37]

Was *vor* Beginn des ›eigentlichen‹ Trauerspiels für den *Zuschauer* ›dieser Bühne‹ eigene Bedeutsamkeit verleiht, bevor sie sich noch mit Figuren gefüllt hat, paßt *post festum*, wie die Druckordnung es für den *Leser* vorsieht, auf die wieder geleerte Bühne nicht minder genau. Die durch die *dramatis personae* konstituierte dramatische Wirklichkeit, das ›eigentliche‹ Trauerspiel, nimmt sich *zwischen* diesen beiden als bedeutsam gerahmten ›Auftritten‹ der *leeren Bühne* beinah episodisch aus.[38] Denkt man sich auch die übrigen »Zwischensänger«, *gegen* die Evidenz der Druckordnung, in das Trauerspiel eingeschaltet – »Venus« und »Ehrgeitz« »[n]ach der ersten Handlung«,[39] »Venus« und die drei Erinnyen »[n]ach der zweyten Handlung«[40] sowie »Nemesis« als »SchlußSängerin/ mit einer Fackel und blutigem Schwert«

36 *Bellemperie*, S. 183. Meine Hervorhebungen.

37 *Bellemperie*, S. 184. Meine Hervorhebung.

38 Strukturähnlich, aber noch *innerhalb* des auf der Bühne gespielten Spiels verbleibend, die auf *The Spanish Tragedy* bezogene Feststellung von Roggendorf, »*Wie können wir leben/ wenn wir lieben*«, S. 225: »Es gibt eine Rahmenhandlung, die in Prolog und Epilog dargestellt ist. Es werden Zwischenspiele eingesetzt, so daß die Tragödie selbst als ein ›Spiel im Spiel‹ erscheint.«

39 *Bellemperie*, S. 185.

40 *Bellemperie*, S. 188.

»[n]ach der dritten und letztern Handlung«[41] –, so entziehen die extrapolierten Allegorien den *dramatis personae* des ›eigentlichen‹ Trauerspiels buchstäblich ihr Inneres, die Affekte, machen die Figuren zu von außen, aus dem bühnentechnischen Jenseits, gesteuerten Automaten. Durch die sonderbare Druckordnung sind *für den Leser* wie in einem Vexierbild *beide* Ansichten herstellbar – und verbunden damit der je differente Stellenwert von ›eigentlichem‹ Trauerspiel und leerer Bühne samt Bühnenmachination reflektierbar.

Dabei beschränkt die Machination sich nicht auf die technische Ermöglichung von Geisterauftritten, ebensowenig wie ›eigentliches‹ Trauerspiel und Machination unverbunden nebeneinander stehen. Vielmehr geistert die Machination – wovon nur die Dienerfiguren unumwunden reden – durchs ganze Trauerspiel, mit Skaramutzas Worten (gegenüber Don Lorenzo):

> Skaram. Ach Jhr Gnaden/ daß Gott erbarm! alle Teufel in der Helle seyn los.
> […]
> […] es ist alles voll Gespenster im Schlosse. Es wirft und poltert/ als wenn man mit Kareten im Saal herum führe.
> […]
> […] Es hat den Kellner im Hofkeller gedruckt/ daß er da liegt und süpst/ wie ein Beckerschwein/ das abgestochen ist: Die Pferde sind alle im Stalle los worden/ und schlagen sich/ daß schon ein oder zehn maustodt seyn. Den König hat ein grosser schwarzer Mann aus der Stuben gejaget/ daß er bald den Hals zur Treppe herunter gebrochen hat/ und wenn ihr nicht taub gewesen seyd; so werdet ihr ja selbst das Hundeheulen gehöret haben. […] es ist ein Lerm im Schlosse/ daß kein Mensche weyß/ wo er vor Furcht bleiben soll.[42]

Was Skaramutza, selbst als komische Maske aus der Tradition der *commedia dell'arte* Fremdkörper im Trauerspiel (Abb. 3),[43] hier im »siebende[n] Eintritt« der »zweyten

---

41 *Bellemperie*, S. 190.

42 *Bellemperie*, S. 104-106.

43 Der (ohnehin sehr überschaubare) Forschungsstand ist als paradox zu charakterisieren: Die dem Titel nach einschlägige Untersuchung von Judith P. Aikin (*Scaramutza in Germany*) stellt die Skaramutza-Figur in Stielers Dramen ins Zentrum, ohne der Gattungsspezifik und dem daraus resultierenden besonderen Status seines einzigen Trauerspiels Rechnung zu tragen (zu *Bellemperie* S. 71-76), während die monographisch dem Trauerspiel *Bellemperie* gewidmete Dissertation von Roggendorf umgekehrt die Untersuchung der »komischen Figur« explizit ausklammert, »da sie für die Interpretation der Hauptfiguren […] nicht von wesentlicher Bedeutung« sei. Roggendorf, »*Wie können wir leben/ wenn wir lieben*«, S. 279. – Wesentliche Einsichten verdanke ich der im Wintersemester 2014/15 in Bochum entstandenen germanistischen Hauptseminararbeit von Stefan Krämer: *Komik im Trauerspiel – Die Figur des Skaramutza*


Abb. 3: Scaramucia (und) Fricasso, in: Balli di Sfessania *di Jacomo Callot (S.l., ca. 1620), fol. 11ʳ*



Handlung«,[44] fast genau in der Mitte des Stücks, *verbal* fixiert (und somit seinerseits im dem Körpertheater fremden Medium Sprache), wird kenntlich als *nonverbaler* Hintergrund, Untergrund des gesamten Bühnengeschehens. Der Auftritt von »Horazens Geist« war demnach nicht punktuelle Initialzündung des ›eigentlichen‹ Trauerspiels, sondern temporäres Sichtbarwerden einer unsichtbaren Anwesenheit.[45] Als drei Szenen später der Diener Severin, eine ›normale‹ Dienerfigur,

als Vertreter der Commedia dell'arte in Kaspar Stielers »Bellemperie«. Krämer stellt die oben zitierte Prämisse Roggendorfs in Frage und zeigt, daß »mit Skaramutza […] nicht bloß eine Figur der Commedia zitiert« ist, sondern »deren gesamte Theaterpraxis in Person des Skaramutza Einzug in das Drama [hält] und […] damit ein Spannungsverhältnis zweier prinzipiell unvereinbarer Theatertraditionen entstehen [lässt]«: des schriftlich fixierten Trauerspiels und der aus dem Spielraum auf dem Theater sich entfaltenden Improvisationskunst der *commedia*. Zitat auf S. 4.

44 *Bellemperie*, S. 104 und 74.

45 Interessanterweise korrespondiert diesem zeitweiligen szenischen Sichtbarwerden auf der

monologisch über die »schlimme[n] Spukereyen« im Schloß räsoniert, erscheint im »eylfte[n] Eintritt« denn auch prompt »Don Horazio Geist« wieder im verbalen Vordergrundgeschehen des ›eigentlichen‹ Trauerspiels (»darum schwebe ich in diesem Zimmer«, so nennt er das).[46] Dabei zielt dieser Auftritt aus dem Off mitten *im* Trauerspiel nicht darauf, mit dessen Personal in Dialog zu treten. Vielmehr sorgt der Geist mitten *im* Spiel für eine zeitweilig leere Bühne, indem er exakt in der Mitte seines Monologs das Gegenüber handgreiflich-nonverbal ins Jenseits der Bewußtlosigkeit versetzt – »(Greifft Severin an und drücket ihn/ daß er Sinnloß zur Erden fället.)«[47] –, um sodann von der leeren Bühne aus und also unmittelbar an den Zuschauer jenseits des Bühnenspiels gerichtet fortzufahren:

> Niemand bilde sich ein/ ob wäre ich etwan des Don Horazio ümschweiffende Seele. Jch bin die Nemesis/ die Göttliche Rache/ von dem Schluß des Himmels auf die Erde gesant/ ein gerechtes Blutbad anzurichten und Mord mit Mord zuvergelten. Darum müssen noch diesen Tag sowol Schuldige/ als Unschuldige in ihrem Blute schwimmen. Die Gestalt des Don Horazio habe ich wol an mich genommen/ und die Furchtsame mit meinem Gepolter erschrecket/ und die Beleidigte zum unversöhnlichen Zorn gegeneinander angereitzet: Des entleibten Seele aber ist an den Ort gefahren/ welchen ihm die ewige Vorsehung vorlängst bestimmet hat.[48]

»Horazens Geist« gibt sich so auf der leeren Bühne, als nichts mehr zwischen ihm und dem Publikum steht, selbst zu erkennen als Teil des Theaters, als bloße Maske, hinter der, spiegelbildlich zum vorangestellten oder nachgereichten Prolog des Zelotes, wiederum eine unsichtbare *ex-machina*-Figur zum Vorschein kommt: »Nemesis/ die Göttliche Rache«, die als Provenienz jenseits der Bühne nun nicht die ›Helle‹ angibt, sondern den »Himmel[ ]« – der horazisch lizenzierte *deus vindex*. In Bühnenmachination übersetzt, hätte sich also Nemesis, die als Himmelserscheinung *via* Flugmaschine ins Bühnengeschehen hätte importiert werden müssen,[49] in den aus der Unterwelt, theatertechnisch also aus der Versenkung, kommenden

---

Ebene der Druckmaterialität, daß der Brief, den der Geist dem erwachenden Don Hieronymo als »sichtbare[s] Zeichen« hinterläßt (*Bellemperie*, S. 16), nicht in Fraktur, der barocken ›Grundschrift‹, gesetzt ist, sondern in einer Schwabacher, somit der barocken Auszeichnungsschrift, vgl. *Bellemperie*, S. 17f. Typographisch steht der Brief dadurch in einem Zusammenhang mit den in der *Bellemperie* ebenfalls in Schwabacher gesetzten dramatischen Sprecherangaben, die gegenüber dem gesprochenen Text die Theatralität des Sprechens repräsentieren.

46 *Bellemperie*, S. 119f.

47 *Bellemperie*, S. 120.

48 *Bellemperie*, S. 120f.

49 Vgl. oben Anm. 34.

Geist des entseelten Don Horazio verkleidet.[50] Mit dem durch die Bewußtlosmachung Severins ermöglichten parabasenartigen Auftritt der Nemesis ist – ohne daß Leser oder Zuschauer das schon zuordnen können – die Machination selbst, von der aus sich die leere Bühne als bedeutsamer Raum konstituiert, in Erscheinung getreten. Im Verhältnis zum nach dem Spiel im Spiel auf der nun endgültig leeren Bühne vorgetragenen Epilog von »Nemesis/ d[er] SchlußSängerin«[51] nimmt sich dies Intermezzo aus wie eine Prolepse. Der totenähnlich bewußtlose Severin präludiert dem allerletzten Schlußauftritt, der die gewesenen *dramatis personae* des ›eigentlichen‹ Trauerspiels als *ex-machina*-Geister wiederkehren läßt. »Und wird diß Trauerspiel schließlich mit einem Todtentanze der Ermordeten geendiget«, diese allerletzte Regieanweisung (in Schwabacher[52]) ist beim Wort zu nehmen: das ›eigentliche‹ Trauerspiel hat zugunsten der *Machination*, die dramatische Wirklichkeit zugunsten der *leeren Bühne* ausgespielt.

Der »Todtentanz[ ] der Ermordeten« korrespondiert aber nicht nur mit »Horazens Geist« (den man womöglich hier als Mittänzer zu denken hat[53]), er bildet auch einen Rahmen mit dem unscharfen Beginn des Spiels im Spiel, das im weiteren Verlauf die Bühne leert. Während nämlich noch im »achte[n] Eintritt« der »dritten Handlung«[54] Skaramutza, die lustige Figur, mit dem exklusiven Publikum, dem kastilischen König Fernando und dem portugiesischen König Sanzio, anbändelt, um schließlich unter allerlei verballhornten französischen Unanständigkeiten aus der dramatischen Wirklichkeit »hinder den Vorhang [zu] wandern« und damit in die Theaterwelt des Spiels im Spiel,[55] läßt die Regieanweisung am Ende dieses Auftritts das Spiel pantomimisch bereits beginnen:

---

50 Daß »sich aus der Sicht des Theaterbesuchers ›masque‹ und ›masque‹ staffelt«, stellt Schütze, »*und ächzet/ aus dem Freudengalm oft plötzlich Weh und Schmerze*«, S. 91, pointiert fest.

51 *Bellemperie*, S. 190.

52 Vgl. oben Anm. 45.

53 Roggendorf, »*Wie können wir leben/ wenn wir lieben*«, S. 90, sieht »die Leiche des Don Horazio« hingegen (neben Skaramutza und Gillette) als »die einzige Figur auf der Bühne, die dem Tanz der Toten zuschauen kann«.

54 *Bellemperie*, S. 152 und 127.

55 Vgl. *Bellemperie*, S. 157f.: »Nein/ so eine schelmische Kompanie gefält mir nicht ein Härchen. Jch will zum Türkischen Keyser hinder den Vorhang wandern. Da habe ich meine Ehrenscharsche/ und darnach/ wenn das Spiel aus ist/ nehm ich Gilletchen beym Kanthacken und ziehe auf mein Ritterguht/ u. darmit hollarum wot servitör Muschy/ sche merekommande a wo bünne grasse/ parle wu fransä/ uy Muschy/ bäse moä le kü.« Das Skaramutzische Französisch hat man wohl folgendermaßen zu ›übersetzen‹: ›votre serviteur, Monsieur, je me recommande à votre bonne grâce, parlez-vous français, oui, Monsieur, baise-moi le cul‹, zu deutsch ›Ihr Diener, mein Herr, ich empfehle mich Dero gnädiger Gewogenheit, sprechen Sie Französisch? Ja, mein Herr, küß mir den Arsch‹. Für Übersetzungshilfe danke ich herzlich Andreas Beck (Bochum).

> (leufft hinder die Gardinen/ *in dem* wird ein Tanz gespielet/ und treten die vier Personen: Solymann/ Mustafa/ Perseda und Erastus[56] auf [das sind die Figuren, die vom portugiesischen Prinzen Don Lorenzo, dem Reichsmarschall, Bellemperie und dem kastilischen Prinzen Don Petro gespielt werden; N.K.]/ halten ein Ballet/ zu denen sich doch bald des Don Horazio Geist gesellet und wieder Don Petro und Lorenzo die brennende Fackel schwinget und ihm [d.i. sich selbst; N.K.] den Dolch etliche mal ans Herze setzet/ daß sie ganz bestürzt[57] zurück weichen und die Schaubühne verlassen.)[58]

Wo *vor* dem Spiel (im Spiel) dramatische und binnendramatische Wirklichkeit distinkt gegeneinander abgrenzbar scheinen, *vor* der »Schaubühne« das königliche Publikum, *auf* der »Schaubühne« die königlich-hochadligen Schauspieler und als Fremdkörper *ex machina* unter sie gemischt »des Don Horazio Geist«, sind *nach* dem Spiel im »Todtentanze der Ermordeten« alle gleich und alle der leeren Bühne gleichermaßen fremd, von außen auf sie gestellt.[59]

Vor diesem Hintergrund ist abschließend nach der Figur zu fragen, die *in* der dramatischen Wirklichkeit von Anfang an als Fremdkörper agiert und wie »Horazens Geist« umstandslos *zwischen* dieser und der materialen Bühnenwirklichkeit wechselt:[60] Skaramutza, der ungeachtet der Angabe im Personenverzeichnis (»Marschalls Diener«[61]) einem ganz andern Skript folgt, wovon nicht nur sein

---

56 Verbessert aus »Erasius«.

57 Verbessert aus »bestürze«.

58 *Bellemperie*, S. 158. Meine Hervorhebung. Zu »in dem« als »*temporale*[*m*] *adverb, die gleichzeitigkeit mit etwas vorher erzähltem betonend*« vgl. *Deutsches Wörterbuch von Jacob Grimm und Wilhelm Grimm*, Bd. 10, Vierten Bandes Zweite Abtheilung H–Juzen, bearbeitet von Moriz Heyne, Nachdruck München: dtv 1984 [zuerst Leipzig: Hirzel 1877], Sp. 2107-2109 s.v. ›INDEM‹, hier Sp. 2107, 2).

59 Schütze, »*und ächzet/ aus dem Freudengalm oft plötzlich Weh und Schmerze*«, S. 94, erwägt (in Weiterführung von Aikin, *Scaramutza in Germany*, S. 75) sogar ein Strukturzitat aus dem *Peter Squentz*: »Es scheint, als behielte mit dem ›Todtentanze‹ der *exitus infelix* und mit ihm das Trauerspiel das letzte Wort. Doch mag schon die auffällige Abwesenheit (der Allegorie) des Todes auf der Bühne, die die Szene erst zum vollendeten Makabertanz stempeln würde, misstrauisch stimmen: Handelt es sich hier nicht um eine platte ›Aufstehung‹ der Toten, wie man sie als den ›tragischen‹ Tod überwindendes, ›komisches‹ Gegengift bereits aus dem *Peter Squentz* kennt?«

60 Daß in der μηχανή des Theaters Narr und Geister konvergieren, um den Preis, daß »der Eingriff ›von außen‹ ein Ankommen *im* Spiel« erfordert, betont Schütze, »*und ächzet/ aus dem Freudengalm oft plötzlich Weh und Schmerze*«, S. 91: »So gleichen sich die Blockadestrategien von Narr und ›Göttliche[r] Rache‹, an der Mechanik des Spiels als *deus ex machina* gleichsam ›von außen‹ zu schrauben, hier das mit Bellemperies Ohnmacht ernstlich auf [der] Kippe stehende Trauerspiel in die Bahnen des ›Himmels-Schlusses‹ zu leiten, dort die Perseda-Tragödie spielstörend zum Lustspiel zu modeln.«

61 *Bellemperie*, S. 3.

auf den Scaramuccia oder Scaramouche der *commedia dell'arte* verweisender Name spricht,[62] sondern auf der Schwelle zwischen dramatischer Wirklichkeit und Spiel im Spiel gleich zweimal auch er selbst. Bezeichnenderweise erfolgt diese Selbstexplikation beide Male gegenüber den ranghöchsten Figuren des Trauerspiels, den in der dramatischen Wirklichkeit das Publikum bildenden Königen, die Skaramutza als Skaramutza zunächst in dieser Wirklichkeit anspricht, sodann, unverändert als Skaramutza, in der Rolle eines improvisierten Prologus innerhalb des im Trauerspiel aufgeführten Spiels. Unterstreicht schon dieser die Identität der Figur unberührt lassende Wechsel deren gleichmacherisch-einebnendes Potential, so führen die beiden Ansprachen *ad reges* in komplementärer Systematik vor, wie am Ende das Theater in der komischen Maske alles Bedeuten auf sich selbst reduziert.[63] In der ersten, in der Wirklichkeit des königlichen Publikums verankerten Ansprache bildet den gemeinsamen Nenner der vielen Körper der *Eine* Name: »Herr König ich heisse Skaramutza«, erklärt Skaramutza auf des kastilischen Königs Vorwurf »Du Esel/ muß denn der Sohn nohtwendig wie der Vater heißen?«,[64]

> und mein Vater hat auch Skaramutza geheissen und mein Großvater auch/ und immer so fort/ bis auf den Kasten Matusalem. Und ist kein einziger Unächter unter unserm Hochadelichen Geschlechte gewesen. [...] Jetzund habe ich eine Liebste/ die heißt Gillette Skaramutzin/ u. wenn sie hundert Kinder kriegte; so sollen sie alle Skaramutza heissen. Als Exempli gratia. Skaramutza der erste. Skaramutza der andere/ Skaramutza der dritte/ und darnach immer so fort bis auf hundert

---

62 Daß »[d]er Haupteinfluss für Stielers Skaramutza-Figur [in *Bellemperie*] [...] in der [französischen] Figur des Scaramouche der Commedia dell'arte [...] zu finden« ist und nicht in der früheren napoletanischen Maske des Scaramuccia, zeigt Krämer, *Komik im Trauerspiel*. Zitat: S. 2.

63 Nicht von der Bühnentechnik her, sondern zeichentheoretisch gelangt zu einer analogen Einschätzung Schütze, *»und ächzet/ aus dem Freudengalm oft plötzlich Weh und Schmerze«*, S. 64 und 66: »Noch im halsbrecherischsten Kleidertausch bleibt der Narr stets er selbst: [...] Stielers Skaramutza mag als Don Quijote auftreten (Bell. 68), als ›Portugallischer Ambassadeur‹ (Bell. 88), als Capitano, verhüllt in ›tückische Komödienkleider‹ (Bell. 58) oder – ganz beiläufig – als das, ›was ich selbst vor mich bin‹ (Bell. 88): Der genealogisch bestens abgesicherte ›ewige‹ Narr arretiert seine Identität in der beschleunigten Nicht-Identität, durch Befestigung einer Rollenfunktion, die durch Nicht-Identität definiert ist. Man kann ihn mit Allegros Narrensaat [in Weises *Masaniello*; N.K.] jederzeit und in beliebiger Menge nachzüchten (Mas. 207-209), er wird immer denselben Namen tragen. [...] Der Narr ist eigentlich nichts als Verkleidung, ist *eigentlich* Verkleidung. Aber das kann man nicht sagen, da die Semantik von ›Verkleidung‹ freilich ein nicht-verkleidetes Verkleidbares impliziert. Die Unlesbarkeit des Narren besteht folglich darin, als Verkleidung anzuzeigen, was sich der Decodierung als Verkleidung zugleich widersetzt. [...] Deswegen vermag der Narr auch als einziger er selbst zu bleiben, wo die *simulatio* seine Umwelt zur Maskierung nötigt.«

64 *Bellemperie*, S. 154.

> hinaus/ werden ihr denn nun noch mehr; so spricht man Skaramutza hundert und eins/ u. so kan man viel Millionen Skaramutzen unterscheiden.[65]

Komplementär dazu subsumiert in der zweiten, von der Spiel-im-Spiel-Bühne aus erfolgenden Ansprache Skaramutza in seinem improvisierten Prolog die vielen Namen der spielenden Personen unter das *eine* Ich der eigenen körperlichen Präsenz:

> Jhr Herrn/ wartet ein klein winzerbisgen/ ietzt kommen sie bald heraus. Die beyde Prinzen wären bald gestorben. Der Teufel [gemeint ist der Geist Don Horazios; N.K.] ist da gewesen/ als sie getanzet haben. Sie schicken nur nach ein wenig Confectio Alkemres.[66] Wenn ein iedweder ein paar Büchsen voll ausgefressen hat/ darnach wirds gehen: Jch bin der Türkische Keyser. Das ist Don Lorenzo. Jch bin der Grandvisier/ das ist Don Hieronymo/ mein Herr. Jch bin der gefangene Erastus/ das ist Don Petro. Jch bin die gefangene Perseda/ das ist Jungfer Bellemperchen/ darnach komm ich auch vor mich und spreche: ich bin der Schach Aga.[67]

---

65 *Bellemperie*, S. 154f.

66 Rezepte für »Electuarium sive Confectio Alkermes« finden sich in ›Apotheken‹ des späten siebzehnten Jahrhunderts allenthalben, ein besonders detailliertes und (sofern man in Scharlach gefärbte rote Seide zur Gewinnung von Scharlachsaft, der wichtigsten Substanz des Rezepts, zur Hand hat) leicht umzusetzendes bietet: Ehren-Krone der Artzney: Oder Der Neuen Stadt- und Land-Apothecken Dritter und fürnemster TOMUS, Worinn Die äusserliche Gebresten deß Leibes/ nebst ihren Kennzeichen/ Ursachen und Hülffmitteln/ wie auch die fürnemste Chirurgische Operationes beschrieben werden. Samt angehengtem DISPENSATORIO MEDICO-CHIRURGICO, Darinn die handgriffliche Bereitung aller gebräuchlichen Pflaster/ Salben/ Oele/ Pulver/ Essentzen/ Extracten/ Salien und dergleichen/ was täglich inn- und äusserlich gebrauchet/ und in allen wolbestellten Apothecken fertig gehalten wird/ zum deutlichsten vorgehalten und zu machen gelehret wird. Alles den Landgesessenen zu Dienst/ Ubung/ und nechst GOtt fürnemster recreation/ mit Fleiß teutsch gestellet/ von JOHANNE HISKIA CARDILUCIO. Com. Pal. Phil. & Med. Doct. Nürnberg/ Jn Verlegung Wolffgang Moritz Endters/ und Johann Andreæ Endters Sel. Erben. ANNO M. DC. LXXIV., S. 1226-1229. An dessen Ende heißt es zur Anwendung: »Solches ist eine sonderbare Hertzstärckung/ so wider dessen Schwachheit und Ohnmachten dienet/ das Hirn stärckt/ die Melancholey vertreibt/ von einem halben bis gantzen Quintlein eingenommen« (S. 1229). Zugrunde liegt das Exemplar der Bayerischen Staatsbibliothek München (Signatur: M.med. 181-3).

67 *Bellemperie*, S. 159f.; der »Schach Aga«, von dem im Fortgang nicht wieder die Rede sein wird, ist *ad hoc* erfunden (falls es sich nicht um ein verballhorntes Echo des Chach Abas in Gryphius' prototypischem Märtyrerdrama *Catharina von Georgien* handelt). Krämer, *Komik im Trauerspiel*, S. 17, erkennt in dem zitierten Passus einen selbstreflexiven Hinweis darauf, daß »Skaramutza nicht bloß eine aus der Commedia entlehnte Figur darstellt, sondern dass mit seinem Auftreten die Theaterpraxis an sich zitiert wird«, für die kennzeichnend sei, daß »die auftretenden Figuren mehrere Rollen übernehmen« können.

Wenn *nach* allen die Differenz zwischen Spiel im Spiel und dramatischer Wirklichkeit einebnenden Tötungen und Selbsttötungen Skaramutza auf der leeren Bühne erklärt »Nun will *ich* hier König werden«,[68] dann spricht er das nicht als *dramatis persona*, sondern als komische Maske, als amoralische Verkörperung bloßen Theaters, die Gillettes moralischen Vorwurf (»Ach! Skaramutza/ beklagt ihr denn euern Herrn nicht/ wie ich meine allerliebste Prinzeßin wol ewig beweinen werde?«[69]), diesen letzten Rest des ›eigentlichen‹ Trauerspiels körperkomisch aus der Welt schafft.[70] Und zwar bezeichnenderweise in einem Zitat absurd komisch gebrochener Tragödie gerade auf deren Nullpunkt (»Wenn die Comœdianten abgegangen sind«[71]): lautet unmittelbar über dem die Druckseite beschließenden »E N D E« die letzte Regieanweisung doch »(huckt sie auf und trägt sie auf dem Rücken mit Gewalt hinein.)«.[72]

*Wo*hinein? möchte man fragen und stößt auf eine erste Antwort leicht: »Komm du her mit mir in die Kammer«,[73] hatte Skaramutza kurz zuvor zu Gillette gesagt. Doch meint »hinein« auch jenes nicht beobachtbare Off, demgegenüber die dann leere Bühne sich als Theater zeigt. Wenn danach erst als »SchlußSängerin« Nemesis »diesen Platz« betritt, um ihn zuletzt dem »Todtentanze der Ermordeten« zu

---

68 *Bellemperie*, S. 181. Meine Hervorhebung.

69 *Bellemperie*, S. 181.

70 Wenn Aikin, *Scaramutza in Germany*, S. 74, zur Schlußszene feststellt, Skaramutza sei »left to moralize instead of the Portuguese king [in Kyds *The Spanish Tragedy*; N.K.]«, und ihn schon zuvor (S. 73) als Träger politischer Satire versteht, verkennt sie den rein theatralen Status der Figur. Als Höhepunkt der Auseinandersetzung zweier Theatersysteme beschreibt demgegenüber Krämer, *Komik im Trauerspiel*, S. 18f., das Spiel im Spiel: »In der Spiel-im-Spiel-Szene stehen sich nicht nur die geplante tragische und Skaramutzas komische Aufführung gegenüber. Es begegnen sich gleichsam auch das schriftlich fixierbare Drama und das improvisierte Stegreifspiel. In dieser Szene ist das Aufeinandertreffen zweier konträr eingestellter Theatertraditionen auf die Spitze getrieben. Auf der inneren Bühne findet geradezu ein Kampf statt zwischen Skaramutza und den übrigen Figuren um das Generieren und Durchbrechen der Illusion auf der Bühne. Entscheidend ist aber, dass sich dieses Spannungsverhältnis durch das gesamte Stück zieht.«

71 Absurda Comica. Oder Herr Peter Squentz/ Schimpff-Spiel, mit eigenem Zwischentitelblatt und separater Paginierung nach S. 778 eingebunden in: ANDREÆ GRYPHII Freuden und Trauer-Spiele auch Oden und Sonnette. Jn Breßlau zu finden Bey Veit Jacob Treschern/ Buchhändl. Leipzig/ Gedruckt bey Johann Erich Hahn. Jm Jahr 1663, S. 38. Mein Exemplar.

72 *Bellemperie*, S. 182. In *Absurda Comica. Oder Herr Peter Squentz* lautet die entsprechende Regieanweisung, nachdem Piramus und Thisbe sich nacheinander selbst erstochen haben: »Piramus stehet auff/ Thisbe springet ihm auff die Achseln/ Piramus trägt sie mit hinweg.« Das *Squentz*-Zitat steht exakt auf der Schwelle zwischen Binnenspiel und durch das königliche Publikum konstituierter Rahmenwirklichkeit: »die Comœdianten« sind schon »abgegangen«, »die Todten« »stehe[n]« als Schauspieler »auff«, tragen aber noch die Namen ihrer Rollen *im* aufgeführten Spiel. *Absurda Comica*, S. 38 und 39.

73 *Bellemperie*, S. 182.

räumen, dann ist die »Macht/ | die […] auf diesen Platz« bringt oder wieder von ihm abzieht,[74] endgültig die des Maschinentheaters, das der Maske von »Horazens Geist« nun nicht mehr bedarf.

74 *Bellemperie*, S. 190 und 192. Die Formulierung »diesen Platz« bildet, im dritten und im letzten Vers (S. 183 und 192) der von den »Zwischensänger[n]« nachgereichten ›Chorlieder‹, deren theaterbezogenen Rahmen.

Machinati Progetti. Das Theater Feltre im Risorgimento[1]

Annette Kappeler, Raphaël Bortolotti

Die Darstellung von Intrigen und der Einsatz der Bühnenmaschinerie sind im Theater des Ottocento eng mitenander verwoben. Ein einzigartiges Quellenensemble aus dem Theater Feltre (Veneto) öffnet ein Zeitfenster auf eine im Provinztheater des Risorgimento bestimmende Neukonzeption des Einsatzes von Bühnenmaschinerie und Lichttechnik, die mit einer neuartigen Darstellung von Herrschaftstechniken korrespondiert.

I. Soziohistorischer Kontext

Das heutige Norditalien ist im 19. Jahrhundert ein von Kriegen geschütteltes Gebiet: 1797 dringen napoleonische Truppen ins Veneto ein. Von diesem Zeitpunkt an werden die Stadt Feltre und umliegende Gebiete abwechselnd vom napoleonischen und vom habsburgischen Militär besetzt. Die ersten Jahrzehnte des Ottocento sind so von Kriegsschäden, Militärdienst-Zwang, Missernten, Epidemien und von Widerstand gegen die Besatzungsmächte gekennzeichnet.[2] Die lokale Bevölkerung nimmt Teil an Risorgimento-Handlungen, Feltre bleibt aber bis 1866 Teil des Habsburgerreiches.[3] Die Kultur- und Bildungslandschaft sowie das Verwaltungssystem des Veneto werden zu Beginn des Jahrhunderts nach französischem Vorbild umgeformt. Die habsburgischen Autoritäten übernehmen viele dieser Neuerungen und

1 Dieser Aufsatz ist im Rahmen des vom Schweizer Nationalfonds geförderten Projektes »Italienisches Provinztheater im Risorgimento« (Hochschule der Künste Bern, Institut Interpretation) entstanden.

2 Harry Hearder, *Italy in the Age of the Risorgimento. 1790-1870*, Harlow: Routledge 1983, S. 17.

3 Tiziana Casagrande, Eleonora Feltrin, Elisa Masiero, Valeria Vettorato, *Feltre e il Risorgimento*, Rasai Seren del Grappa: DBS 2012, S. 12f., 19f.

z.T. auch vom napoleonischen Regime eingesetzte Beamte,[4] erlassen aber neue Zensurregeln, die die Theaterpraktiken dieser Zeit prägen.[5]

In diesem soziopolitischen Kontext werden Anfang des 19. Jahrhunderts erstaunlich viele neue Theater gebaut und ältere renoviert. Zahlreiche kleine Städte setzen sich für ihr eigenes lokales Theater ein, in dem verschiedenste Veranstaltungen und Versammlungen stattfinden können.[6] Trotz dieser starken Präsenz von ›Provinztheatern‹ hat sich die Forschung bisher auf die wenigen großen ›Hoftheater‹ und ihre Spielpraktiken konzentriert.[7] Eine Analyse von ›Provinztheatern‹ bietet Einblick in das kulturelle und soziopolitische Leben einer weit über das Publikum von Hoftheatern hinausgehenden Bevölkerungsgruppe und für diese Theater spezifische Spielpraktiken und Repertoires.

Die Regierungsmächte Frankreich und Habsburg unterstützen jeweils das Theaterwesen in den eroberten Gebieten, es gilt als Herrschaftsinstrument, das die Bevölkerung bilden, beeinflussen und kontrollieren kann: Unter napoleonischer Herrschaft soll es zur Bildung der Massen und der Formung der öffentlichen Meinung beitragen.[8] In den »Cisalpinen Territorien« soll es einem Bericht des Theaterkomitees von 1798 zufolge zur Förderung der öffentlichen Bildung beitragen.[9] Auch die Habsburgermonarchie unterstützt den Theaterbetrieb in den besetzten Gebieten.[10] In einem amtlichen Schreiben wird z.B. 1825 erläutert, dass das Theater einen unschätzbaren Vorteil für die innere Sicherheit bedeute, weil sich dort große Teile der Bevölkerung während der Abend- und Nachtstunden an einem leicht kontrollierbaren Ort aufhielten.[11]

---

4 David Laven, *Venice and Venetia under the Habsburgs, 1815-1835*, Oxford: Oxford University Press 2002, S. 18.

5 *Organisierung der Zensur in Lombardo-Venetien*, 1815, in: Österreichisches Staatsarchiv, AT-OeStA/AVA, Inneres, PHSt 839.

6 Carlotta Sorba, *Teatri. L'Italia del melodramma nell'éta del Risorgimento*, Bologna: Il mulino 2001, S. 28.

7 Siehe u.a. ältere Publikationen wie z.B. Claudio Meldolesi, Ferdinando Taviani, *Teatro e spettacolo nel primo ottocento*, Bari: Laterza 1991, die noch heute Referenzwerke sind, oder auch neuere Arbeiten zum italienischen Theater wie z.B. Piero Mioli, *Il melodramma romantico*, Milano: Mursia 2017.

8 Meldolesi, Taviani, *Teatro e spettacolo*, S. 7; Claudio Toscani, *»D'amore al dolce impero«. Studi sul teatro musicale italiano del primo Ottocento*, Lucca: LMI 2012, S. 17.

9 Antonio Paglicci Brozzi, *Sul teatro giacobino ed antigiacobino in Italia, 1796-1805*, Milano: Giacomo Pirola 1887, S. 179-184.

10 Sorba, *Teatri*, S. 36, 39.

11 Fabian A. Stallknecht, *Dramenmodell und ideologische Entwicklung der italienischen Oper im frühen Ottocento*, Stuttgart: Metzler 2001, S. 139.

Während Versammlungen im Theater unterstützt werden, sind größere organisierte Zusammenkünfte an anderen Orten weitgehend verboten. Diese Politik der Theaterförderung bei gleichzeitiger Unterbindung anderer gesellschaftlicher Versammlungen[12] hat zur Folge, dass das Theater oft das einzige gesellschaftliche Zentrum der Stadt ist: »Wer das Theater in Italien vor 1848 nicht erlebt hat, kann sich keine Vorstellung von seiner Bedeutung machen. Es war der einzige Ort, der für Äußerungen des öffentlichen Lebens offen war, und alle nahmen daran teil.« heißt es z.B. 1870 in Michele Lessonas *Volere è potere*.[13]

Die Theater in den habsburgischen Gebieten werden überwacht,[14] ihre Textgrundlagen werden im Vorhinein zensiert, ihre Aufführungen von Zensoren beobachtet.[15] Theater sind mit Ausnahme weniger Hoftheater aber keine staatlichen Institutionen. Sie sind in selbstverwalteten Theatergesellschaften organisiert, die sich durch den Kauf (bzw. die Langzeit-Vermietung) von Logen finanzieren.[16] In Mitgliederversammlungen wird eine Präsidentschaft gewählt, die für die Finanzierung des Theaters, den Kontakt zu Überwachungsorganen und die Organisation des Spielbetriebs zuständig ist.[17] Die Theatergesellschaften geben sich eigene Theaterreglemente, die den Spielbetrieb organisieren.[18] Sowohl die napoleonische als auch die habsburgische Regierung unterstützen diesen assoziativen Organisationsmodus als »potenziell positives Element, das die tägliche Kontrollausübung über die Stimmungen in der öffentlichen Meinung erlaubt«.[19] Die selbstverwalteten lokalen Theater sind andererseits als Ort der Verschwörung gefürchtet, und werden im Laufe des Jahrhunderts zu Orten soziopolitischer Verhandlungen, die sich gegen das Regime richten.[20]

---

12 Stallknecht, *Dramenmodell*, S. 125.

13 »Chi non ha vissuto in Italia prima del 1848 non può farsi capace di ciò che fosse allora il teatro. Era l'unico campo aperto alle manifestazioni della vita pubblica, e tutti ci prendevano parte.« Michele Lessona, *Volere è potere*, Firenze: G. Barbera 1869, S. 267f. Diese Einschätzung muss insofern relativiert werden, als feste Theater wegen ihrer Eintrittspreise, Kleiderordnungen und der Lokalisierung in Städten große Bevölkerungsgruppen von ihrem Besuch ausschließen. Andererseits stehen Theateraufführungen im Gegensatz zu Druckschriften prinzipiell der riesigen Bevölkerungsgruppe offen, die im Ottocento nicht alphabetisiert ist (ca. 75 Prozent). Hearder, *Italy*, S. 249.

14 *Organisierung der Zensur in Lombardo-Venetien.*

15 Sorba, *Teatri*, S. 36.

16 Sorba, *Teatri*, S. 104.

17 Sorba, *Teatri*, S. 79.

18 *Regolamento sulla Polizia dei Teatri*, 1812, in: Biblioteca civica Feltre, Teatralia.

19 »[U]n elemento potenzialmente positivo, che consentiva l'esercizio di un controllo quotidiano sugli umori dell'opinione pubblica.« Sorba, *Teatri*, S. 81.

20 Sorba, *Teatri*, S. 118.

II. Theater Feltre

Das Theater Feltre, in einem Renaissance-Palast in der Stadtmitte untergebracht, wird seit dem 17. Jahrhundert für theatrale Aufführungen genützt. Es bleibt Anfang des 19. Jahrhunderts mehrere Jahre geschlossen und wird mitunter für Truppeneinquartierungen verwendet.[21] Wie in vielen anderen Städten formiert sich in Feltre Anfang des 19. Jahrhunderts eine Gesellschaft von Bürgern, die das Theater renoviert, mit neuer Maschinerie und neuem szenischem Material ausstatten lässt und sich ein Theaterreglement gibt.[22] 1813 werden die Bühnenmaterialien fertiggestellt, von diesem Zeitpunkt an gibt es mehrere Vorstellungen pro Jahr.[23] Die Theatergesellschaft ist eng mit der lokalen Amateurschaupielgruppe und dem Amateurorchester verwoben,[24] die auch in vielen anderen Provinztheatern einen Teil der Aufführungen übernehmen.[25] Außerdem treten auch in Feltre Wander-›Profitruppen‹ auf, die im Ottocento sehr präsent sind.[26] Das Theaterpublikum setzt sich einerseits aus wohlhabenden und z.T. aus dem Adel stammenden Logenbesitzer*innen, andererseits aus für einzelne Aufführungen Eintritt zahlenden Zuschauern zusammen. Die Preise sind staatlich festgelegt und werden relativ niedrig gehalten: Viele

21 *Alla municipalità di Feltre*, 14.03.1809, in: Archivio communale Feltre, 1809/1810. Das Theater Feltre ist während dieser Jahre wahrscheinlich geschlossen. Es wird ein provisorisches Theater auf dem Platz gegenüber dem alten Theater eingerichtet. Antonio Vecellio zufolge ist dieses einer der Gründe für die Restaurierung des alten Theaters, weil das neue provisorische, in einer Kirche eingerichtete Theater kritisch gesehen wird. Siehe Antonio Vecellio, *Storia di Feltre*, Bd. IV, Feltre: Cataldi 1874, S. 458; Adriano Rota, *Feltre Napoleonica*, Treviso: Canova 1984, S. 103.

22 *Regolamento sulla Polizia dei Teatri*. Man findet in verschiedenen Dokumenten Spuren dieser Arbeiten, z.B.: *Per la Rifabbrica e riforma del Teatro di Feltre a norma del Disegno, sive modello esibito, dessunto da quello del pubblico Architetto Sig. Selva*, 1804, in: Biblioteca civica Feltre, Teatralia; oder auch: *Nota di spese, e fattura delli seguenti Senari occorrenti pel compimento del Teatro*, undatiert [1811], in: Biblioteca civica Feltre, Teatralia.

23 *Lavori che rimangono da eseguirsi a norma del contratto del 20 febbraio 1811 a farci di Gio. Curtolo*, 1813, in: Biblioteca civica Feltre, Teatralia. Dieses Dokument führt Arbeiten auf, die noch ausgeführt werden müssen, u.a. Kulissenelemente.

24 *La Presidenza del Consorzio del Teatro*, 1809, in: Archivio communale Feltre, 1809/1810; *Società filarmonica in Feltre*, 1859, in: Biblioteca civica Feltre, Teatralia.

25 Meldolesi, Taviani, *Teatro e spettacolo*, S. 195.

26 Kenneth Richards, Laura Richards, »Part Three: Italy«, in: Donald Roy (Hg.), *Romantic and Revolutionary theatre, 1789-1860*, Cambridge: Cambridge University Press 2003, S. 439-523, hier S. 444; Theaterzettel *Il ritorno di Pietro il Grande Czar di tutte le Russie in Mosca*, in: Biblioteca civica Feltre, Teatralia.

Stadtbewohner*innen können sich den Theaterbesuch leisten,[27] die Landbevölkerung und sozial schwache Schichten bleiben davon ausgeschlossen.[28]

Auf dem Dachboden und in der Unterbühne des Theaters Feltre haben wir 2017 dessen Maschinerie, dessen Kulissen, Schlussprospekte und Vorhänge aus der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts wiederentdeckt. Während diese bis 2019 unter für ihre Konservierung ungünstigen Umständen verwahrt wurden, werden sie nun in Kooperation mit unserem Forschungsprojekt konserviert und/oder restauriert. Obwohl es um 1800 im heutigen Italien (und im restlichen Europa) eine Vielzahl solcher Theater mit ähnlicher Bühnenausstattung gibt[29], stellen die Bühnenmaterialien aus Feltre eines der wenigen erhaltenen Beispiele dieser Art dar. Wegen ihrer Seltenheit und ihrer Repräsentativität für die Praxis europäischer Provinztheater ist die Ausstattung des Theaters Feltre von großer Bedeutung für Forschung und historische Aufführungspraxis.

Nicht nur das Bühnenmaterial des Theaters hat die Zeit überdauert. Lokale Archive halten auch einen Reichtum an Dokumenten zu Theaterorganisation und Spielbetrieb bereit, die bis heute nicht wissenschaftlich ausgewertet sind.[30] Aufgrund dieser Quellen ist es möglich, den Spielplan des Theaters im 19. Jahrhundert zu rekonstruieren.

Bühnenausstattung

In der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts gibt die Theatergesellschaft in Feltre neue Bühnenmaschinerie und neue Seitenkulissen, Schlussprospekte und Vorhänge in Auftrag. Sie plant, für die Eröffnung des Theaters im Jahr 1811 von den angesehensten Künstlern des Venetos neue Kulissen herstellen zu lassen (z.B. Giuseppe Borsato, Nicolò Pelandi etc.).[31] 1842 wird der Künstler Tranquillo Orsi nach Feltre eingeladen, um den Theatersaal neu zu dekorieren und einen neuen Hauptvorhang zu

---

27 Michael Walter, »*Die Oper ist ein Irrenhaus*«*. Sozialgeschichte der Oper im 19. Jahrhundert*, Stuttgart: Metzler 1997, S. 318, 323.

28 Stallknecht, *Dramenmodell*, S. 136, 295. Die Bezeichnung »il popolo« hat oft zu Verwirrung geführt. Sie schließt im Allgemeinen die Unterschicht nicht ein, sondern meint eine bürgerliche im Gegensatz zu einer adeligen Schicht. Roberto Leydi, »The Dissemination and Popularization of Opera«, in: Lorenzo Bianconi, Giorgio Pestelli (Hgg.), *Opera in Theory and Practice, Image and Myth. Part II: Systems*, Chicago/London 1988, S. 287-376, hier S. 295.

29 Für das Veneto ließen sich z.B. die Theater der Städte Adria, Asolo, Badia Polesine, Bassano, Belluno, Castelfranco Veneto, Ceneda, Chioggia, Cittadella, Este, Legnago, Lendinara, Longio, Montagnana, Oderzo, Rovigo und Schio nennen. Für einen Überblick über Provinztheater im Veneto siehe: Franco Mancini, Maria Teresa Muraro, Elena Povoledo, *I teatri del Veneto*, Bd. I-IV, Venezia: Corbo e Fiore, 1985-1998.

30 Vor allem die Biblioteca civica und das Archivio comunale Feltre.

31 *Proposizione dei lavori di compimento del teatro*, 04.05.1810, in: Biblioteca civica Feltre, Teatralia. Unter den Quellen aus diesen Jahren, die wir im Archivio Storico Feltre gefunden haben, ist

erstellen. Grund für geplante Renovationen ist wahrscheinlich die Abnützung und die Schwärzung der Theaterdekoration, die durch Rußpartikel der Beleuchtung bedingt sind.[32] Orsi ist zu dieser Zeit einer der bekanntesten Maler des Veneto. In seinen Memoiren gibt er an, für Feltre neben den Dekorationen des Theatersaales und dem Hauptvorhang auch neun Kulissen hergestellt zu haben.[33] Unseren derzeitigen Nachforschungen zufolge handelt es sich bei den Kulissenelementen, die in Feltre erhalten sind, um diejenigen Orsis.

Die in Feltre wiederentdeckte Bühnenausstattung stammt also aus der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts und entspricht einer Theaterästhetik und -technologie dieser Zeit: ein Ensemble von Seitenkulissen und Schlussprospekten, die von einem System an Seilen und Seilwinden bewegt werden. Andere Beispiele von ›Provinztheatern‹ zeigen, dass dieses traditionelle Modell die italienischsprachigen Bühnen in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts beherrscht, in der Umgebung von Feltre sind Beispiele dafür z.B. in Bassano (1811) und Belluno (1832) zu finden.[34] Die Kulissen sind für ›Provinztheater‹ des 19. Jahrhunderts charakteristische Typendekorationen.[35] Solche Dekorationen werden nicht nur für eine bestimmte Aufführung eingesetzt, sondern immer wieder verwendet. Das macht die einmalige Auswahl und Herstellung der Kulissen (und der Handlungsorte) zu einem wesentlichen Faktor der Theaterpraxis und gibt die Raumordnungen der aufgeführten Stücke vor.

Die Kulissen und Schlussprospekte aus Feltre zeigen eine um 1800 für Italien typische Veränderung gegenüber früheren Praktiken: Es entwickelt sich eine Szenografie, die v.a. auf dem malerischen Effekt beruht und ihre Realisierung in der *scena quadro*-Technik findet.[36] Diese Veränderung macht sich an der Tendenz, das ganze Bühnenbild auf dem Schlussprospekt und wenigen Seitenkulissen darzustellen, der Verwendung eines ausgeprägten Kolorits und der Anwendung der *prospettiva aerea*-Technik bemerkbar, die Tiefenillusion nicht mit geometrischen

---

auch ein nicht datiertes Dokument, das die für Feltre vorgesehenen Typendekorationen und einige angesehene Szenografen auflistet.

32 Theaterinventare (*Inventario del teatro 1889)* zeigen, dass diese zwei Beleuchtungsarten noch bis zum Ende des 19. Jahrhunderts verwendet werden. 1897 wurde das Theater elektrifiziert: *Teatro Sociale di Feltre illuminato a Luce Elettrica*, 1897, in: Biblioteca civica Feltre, Teatralia.

33 Die Memoiren Tranquillo Orsis sind im Museo Correr in Venedig erhalten: Cl. III, 5998. Sie wurden im folgenden Aufsatz publiziert: Maria Biggi, »Tranquillo Orsi«, in: *Venezia arti, VI* (1997), S. 153-158.

34 Mancini, Muraro, Povoledo, *I teatri del Veneto. Verona, Vicenza, Belluno,* Bd. 2, Venezia: Corbo e Fiore 1996, S. 300, 362.

35 Elena Povoledo, Stichwort »Dotazione«, in: Silvio D'Amico (Hg.), *Enciclopedia dello spettacolo*, Bd. IV, Roma: Sansoni 1966, S. 912.

36 Maria Ida Biggi, *Francesco Bagnara: scenografo alla Fenice, 1820-1839*, Venezia: Marsilo 1996, S. 13.

Konstruktionen herstellt, sondern durch Kolorit und Chiaroscuro-Effekte.[37] Diese neue Ästhetik wird im 19. Jahrhundert für Theaterschaffende im übrigen Europa – allen voran in Frankreich und Deutschland – wegweisend. Die Ästhetik der *scena quadro* hat Auswirkungen auf die Bühnentechnik und die Bühneneinrichtung: Seit der Mitte des 18. Jahrhunderts reduziert sich die Anzahl eingesetzter Seitenkulissen in vielen Theatern stark, und die Anordnung der Kulissen wird ›natürlicher‹ – mit unregelmäßigen Abständen zwischen den Kulissen und asymmetrischer Positionierung.[38] Auf dem Bühnen-Plan von Feltre wird deutlich, dass die erste Kulissenschiene eine einzelne ist. Sie ist für den *manteau d'Arlequin*[39] vorgesehen, der der Bühnenöffnung angepasst werden kann. Die Zahl der Schienen beschränkt sich somit auf zwei Gruppierungen von drei und zwei Gruppierungen von zwei Kulissen im Hintergrund der Bühne, welche für den Wechsel zwischen ›kurzen‹ und ›langen‹ Bühnensichten bei A-vista-Szenenwechseln eingesetzt werden.[40]

Die technischen Entwicklungen der Theaterbeleuchtung im 19. Jahrhundert sind weithin bekannt – von der Kerze über die Argand-Lampe und das Gas- zum elektrischen Licht.[41] Im Theater Feltre wird 1897 elektrisches Licht eingeführt, im 19. Jahrhundert wird das Theater weiter mit Kerzen oder Öllichtern erhellt. Zwei bis heute erhaltene Maschinen sind für die Beleuchtung der Vorderbühne vorgesehen. Diese sind mit einem Mechanismus ausgestattet, der eine Anhebung und Absenkung der Lichter erlaubt.[42] Neben den Rampenlichtern werden »lumini« auf »stanghette« erwähnt, mit denen die Kulissen und Soffitten erhellt werden können. Diese Beleuchtungselemente erhellen die Bühne diffus und mit relativ niedriger Intensität. Da nur die Vorderbühne und die Zwischenräume der Kulissen ausgeleuchtet sind, bleiben die Bühnenmitte und die Hinterbühne relativ dunkel. Die Anhebung und Absenkung der Rampenlichter aber erlaubt eine kurzzeitige Veränderung der Lichtintensität, die für Spezialeffekte während der Aufführungen eingesetzt wird.

---

37 Evan Baker, *From the Score to the Stage: An Illustrated History of Continental Opera Production and Staging*, Chicago: University of Chicago Press 2013, S. 89.

38 Franco Mancini, *Scenografia italiana. Dal Rinascimento all'eta romantica*, Milano: Fabbri 1967, S. 151.

39 Seitenflügel, der mit der Verbindungsdecke einen zurückgeschlagenen Vorhang bildet.

40 Maria Ida Biggi, *L'immagine e la scena: Giuseppe Borsato, scenografo alla Fenice 1809-1823*, Venezia: Marsilio 1995, S. 23. Der Schlussprospekt der ›kurzen‹ Szenen wird vor der vierten Kulissenreihen-Schiene heruntergelassen, derjenige der ›langen‹ Szenen hinter dieser. Während die Kulissen im hinteren Teil der Bühne durch einen Schlussprospekt versteckt bleiben, können diese ausgewechselt werden und ermöglichen so die Verwendung von vielen aufeinanderfolgenden Bühnenbildern.

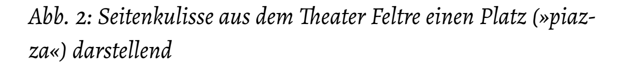
41 Gösta Bergman, *Lighting in the theatre*, Stockholm: Almqvist & Wiksell International 1977.

42 *Lavori che rimangono da eseguirsi a norma del contratto del 20 febbraio 1811 a farci di Gio. Curtolo*, 26.03.1813, in: Biblioteca civica Feltre, Teatralia; *Theaterinventare* von 1831, 1853, 1879 und 1880, in: Archivio comunale Feltre, Serie 12 – A cat V.

Abb. 1: Seitenkulisse aus dem Theater Feltre eine Kammer (»gabinetto«) darstellend



Der A-vista-Szenenwechsel bleibt im Italien des 19. Jahrhundert wichtiger Bestandteil von Theateraufführungen und kann als Paradigma der Bühnenmaschine gelten: Die Seitenkulissen verfügen über eine in der Unterbühne verborgene Maschinerie, die sie vom angrenzenden Off auf die Bühne befördert, so dass die Illusion eines plötzlichen Szenenwechsels entsteht. Dieser findet vor den Augen des Publikums statt, so dass dessen Technik seinen Augen nie völlig verborgen bleiben kann. Die Kulissenbühne zeichnet sich außerdem dadurch aus, dass sie zahlreiche Zugänge zur Bühne bereitstellt. Es können im Normalfall zwischen allen Seitenkulissen Auftritte und Abgänge stattfinden. Erst ab Ende des 18. Jahrhunderts wird


Abb. 2: Seitenkulisse aus dem Theater Feltre einen Platz (»piazza«) darstellend



die Zahl an Kulissen in vielen Theatern reduziert. Die Kulissenbühne stellt also ein poröses On dar, in das von allen Seiten eingedrungen werden kann. Erst in ihren letzten Lebensjahrzehnten werden diese Zugänge begrenzt,[43] während andererseits auf der Bühne immer stärker das Zeremoniell der Auftritte und Abgänge verletzt wird und Unbefugte (wie Volksmassen) in Räume Mächtiger eindringen können.[44]

43 Annette Kappeler, *l'Œil du prince*, Paderborn : Fink 2016, S. 155.

44 Kappeler, *l'Œil du prince*, S. 144ff.

Repertoire

Anhand erhaltener Theaterzettel, Korrespondenzen mit Theatertruppen, Einträgen in Zeitungen und Libretti lässt sich das im Ottocento in Feltre aufgeführte Repertoire rekonstruieren, das von einem großen Formenreichtum geprägt ist: Es werden u.a. Pantomimen, Ballette, Opere buffe, historische Dramen, Komödien, Vaudevilles und akrobatische Spektakel aufgeführt,[45] wobei eine visuelle Spektakularität oft im Zentrum der Aufführungen steht.[46] Eine solche Vielfalt an Formen, die oft nicht einer ›regulären‹ Gattung zuzuordnen sind, sondern Elemente wie gesungene und gesprochene Dialoge, pantomimische und akrobatische Darstellungen vereinen und so zu den »Medienbastarden« zählen,[47] ist für die ›Provinztheater‹ des Ottocento typisch.[48] In der Mehrzahl der italienischsprachigen Theater treten Orchester, Chöre, Ballettensembles, Akrobat*innen und sprechende Akteure nebeneinander auf.[49] Diese *genere minori* entstehen in intensiver Auseinandersetzung mit v.a. französisch- und deutschsprachigen Stücken, die während des Ottocento oft in Übersetzung aufgeführt werden.[50] Auch unter habsburgischer Herrschaft werden französischsprachige Stücke auf die Bühne gebracht, die sozialpolitische Ideale und theaterästhetische Vorstellungen der Französischen Revolution transportieren.[51] Die Auseinandersetzung italienischsprachiger Theaterschaffender mit diesen Theaterformen ist häufig mit Überlegungen zu einer sozialutopischen Vision des Theaters als Ort der Neuverhandlung von Machtverhältnissen verbunden. Unter dem Einfluss von Theatertheoretikern wie Carlo Ritorni, Giuseppe Mazzini und Gustavo Modena,[52] die das Theater nicht zuletzt als Mittel der Darstellung einer befreiten Gesellschaft begreifen,[53] setzt im 19. Jahrhundert ein Wandel des Repertoires und seiner visuellen Mittel ein. Visuelle Spektakularität wird nach dem

45 Siehe u.a. die folgenden Theaterzettel aus der Sammlung *Teatralia*: *Il ritorno di Pietro il Grande Czar di tutte le Russie in Mosca*, 1825; *Il signor Gervasio*, 1853; *I misteri della polizia austriaca*, 1866; *Ginnastica Mimica dal Professore inglese […] Ethair*, 1866, in : Biblioteca civica Feltre, Teatralia.

46 Siehe z.B. den bereits zitierten Theaterzettel zu *Il ritorno di Pietro il Grande Czar di tutte le Russie in Mosca*.

47 Bettine Menke, Armin Schäfer, Daniel Eschkötter (Hg.), *Das Melodram: ein Medienbastard*, Berlin: theater der zeit (Recherchen 98) 2013.

48 Meldolesi, Taviani, *Teatro e spettacolo*, S. 7.

49 Meldolesi, Taviani, *Teatro e spettacolo*, S. 104.

50 Claudio Toscani, »*D'amore al dolce impero*«. *Studi sul teatro musicale italiano del primo Ottocento*, Lucca: LMI 2012, S. 10.

51 In Feltre z.B. *Il muto Lazzaro il Mandriano alla corte di Firenze*, 1847, in: Biblioteca civica Feltre, Teatralia.

52 Stallknecht, *Dramenmodell*, S. 128.

53 Sorba, *Teatri*, S. 36; Stallknecht, *Dramenmodell*, S. 128.

Vorbild des Theaters der Französischen Revolution nun häufig in den Dienst der Darstellung von Volks-Aufständen gestellt.[54]

So lässt sich auch am Theater Feltre während des Risorgimento ein Wandel des Repertoires feststellen. Während sich in den 1820er Jahren aufgeführte Stücke oft pro-monarchistisch positionieren,[55] betonen Aufführungen der 1840er oft nationale Selbstbestimmung.[56] Stücke der 1860er Jahre sind häufig deutlich pro-napoleonisch und machen ungerechtfertigte Gefängnisaufenthalte politisch Verfolgter zum Thema.[57] Nur Monate nach dem Ende der österreichischen Herrschaft wird Scalvinis *I misteri della polizia austriaca* aufgeführt, das als Abrechnung mit dem österreichischen Regime (und autoritären Herrschaftssystemen im Allgemeinen) zu verstehen ist und einen Volksaufstand gegen die habsburgischen Machthaber auf die Bühne bringt.[58] Das Theater scheint in ›Lombardo-Venetien‹ einer der wenigen Orte zu sein, an dem sich politische Opposition und Utopie auch vor der Unabhängigkeit von Habsburg artikulieren kann.[59]

III. Intrige und Revolte

Die Neukonzeption der Bühnenmaschinerie korrespondiert im Repertoire Feltres mit einer häufigen Darstellung von Revolten und einer Konzentration auf Intrigenhandlungen. Der Zusammenhang zwischen theatraler Intrige und Revolte scheint auf den ersten Blick nicht selbstverständlich: Die Intrige findet im Verborgenen statt, die Revolte muss an die Öffentlichkeit treten, die Intrige wird von politisch Mächtigen gegen Untergebene eingesetzt, die Revolte ist eine Erhebung Untergebener gegen politische Machthaber*innen.

Peter von Matts 2006 erschienener Studie zufolge ist die Intrige eine »geplante, zielgerichtete und folgerichtig durchgeführte Verstellung«.[60] Sie wird von einem auslösenden Beweggrund in Gang gesetzt,[61] auf den eine Zielvision,

54 Z.B. in Antonio Scalvini, *I misteri della polizia austriaca*, Milano: Luigi Cioffi 1860, S. 85.

55 Alessandro Fabbri, *Il ritorno di Pietro il Grande in Mosca. Ballo eroico-pantomimico*, Roma: Crispino Piccinelli 1820, S. 3, 10.

56 Joseph Bouchardy, Pietro Manzoni, *Lazzaro il Mandriano ovvero Cosimo soprannominato il padre della patria*, Milano: Placido Maria Visaj 1843, S. 14, 41.

57 David Chiossone, *Il sorella del cieco*, Firenze: Adriano Salani 1846, S. 21.

58 Scalvini, *I misteri*, S. 33.

59 Meldolesi, Taviani, *Teatro e spettacolo*, S. 252; Giorgio Pullini, »Il teatro fra scena e società«, in: *Storia della cultura veneta*, Bd. 6: *Dall'éta Napoleonica alla Prima Guerra Mondiale*, hg. v. Girolamo Arnaldi u. Manlio Pastore Stocchi, Vicenza: Neri Pozza 1986, S. 237-282, hier S. 240.

60 Peter von Matt, *Die Intrige. Theorie und Praxis der Hinterlist*, München: Hanser 2006, S. 54.

61 von Matt, *Intrige*, S. 34.

ein Handlungsentwurf und Verstellungshandlungen folgen.[62] Intrigenhandlungen sind von der Gefahr der Entdeckung bestimmt und münden meist in eine Anagnorisis-Szene.[63] Um eine erfolgreiche Verstellung durchführen zu können, muss sich der/die Intrigant*in Hans-Thies Lehmann zufolge »wie ein Schauspieler mimetisch in den anderen buchstäblich ›hinein[...]denken‹, um ihn gleichsam von innen her zu bearbeiten.« Jede*r begreift den/die andere*n nur, »indem er aus sich herausgeht und aus der Perspektive seines Gegenübers denkt.«[64]

Von Matt fasst den/die Intrigant*in als Figur, die sich gegen eine gegebene Ordnung wendet, weil sie ihr Schicksal in eigene Hände nimmt. Intrigant*innen treten in Zeiten geschichtlicher (soziopolitischer und wissenschaftlicher) Umbrüche im Theater besonders deutlich ans Licht, weil sie die Abkehrung von einer gegebenen Welt- und Herrschaftsordnung verkörpern.[65] Das die Intrigenhandlung einleitende Wort Figaros »Rovescierò« (»Ich werde umstürzen«) in Mozarts/da Pontes gleichnamiger Oper kann als Inbegriff der theatralen Intrige gelten: »Ich will ganz leise/das Geheimnis/mit Täuschung entdecken./Alle Künste anwendend/Lachend und stechend/werde ich alle Machinationen umstürzen.«[66] Figaro leitet mit seiner Intrige eine Rebellion gegen einen absoluten Herrscher ein. Er ist nicht nur betrogener Bräutigam, sondern auch Verkörperung einer Zeit, die »staunend mitverfolgt hat, wie die Amerikaner die Königsherrschaft abgeschüttelt haben, und nun vom Gedanken nicht mehr loskommt, das müßte sich auch in Europa bewerkstelligen lassen«.[67]

Figaros Intrige ist eine Gegenintrige zu derjenigen des Machthabers. Gegenintrigen wie diese machen das »moralische Doppelgesicht« der Intrige besonders deutlich. Sie können eine »exemplarische Verkörperung von Lug und Trug« darstellen oder aber die einzige Möglichkeit von Machtlosen, sich gegen illegitime Herrschaft und versteckte Machenschaften zu wehren.[68] Intrigen können (legitime oder illegitime) Herrschaftspraxis oder (legitime oder illegitime) Gegenstrategie gegen Gewalt sein. Während im 17. und beginnenden 18. Jahrhundert Intrigant*innen im Theater oft sozial höher gestellte Figuren sind,[69] die mittels Intrigen ihre Macht konsolidieren, kehrt sich dieses Verhältnis mit der Popularisierung von

---

62 von Matt, *Intrige*, S. 34, 33, 60.

63 von Matt, *Intrige*, S. 121.

64 Hans-Thies Lehmann, *Tragödie und Dramatisches Theater*, Berlin: Alexander Verlag 2013, S. 275.

65 von Matt, *Intrige*, S. 195.

66 »Saprò, saprò, ma piano,/meglio ogni arcano/dissimulando scoprir potrò./L'arte schermendo, l'arte adoprando,/di qua pungendo, di là scherzando,/tutte le macchine rovescerò.« Wolfgang Amadeus Mozart, Lorenzo da Ponte, *Le nozze di Figaro*, Richmond: Alma Books 2018, S. 100.

67 von Matt, *Intrige*, S. 142f.

68 von Matt, *Intrige*, S. 227, 93.

69 Anja Schonlau, *Emotionen im Dramentext. Eine methodische Grundlegung mit exemplarischer Analyse zu Neid und Intrige* 1750-1800, Berlin/Boston: de Gruyter 2017, S. 191.

Bühnenrevolten im Zuge der Französischen Revolution und der europäischen nationalen Selbstbestimmungs-Bewegungen um. Die Intrige wird zum Instrument der Auflehnung gegen autoritäre Herrschaftsformen.

Intrigenhandlungen bestimmen also häufig Theaterstücke, die Aufstände gegen Machthaber*innen zum Thema haben. Mittels (Gegen-)Intrigen wird Auflehnung vorbereitet, mittels (Gegen-)Intrigen werden intransparente Herrschaftspraktiken konterkariert. Eine Unterform der Intrige ist so die Verschwörung, die von einem Kollektiv, einer »Gruppe, die gleichberechtigt und gemeinsam die zielgerichtete Verstellung betreibt«, in die Tat umgesetzt wird.[70] Der Handlungsentwurf, das »Zusammentreten der Verschwörer vor einem Aufstand«[71] wird dabei häufig als »macchinato progetto«[72] benannt.[73]

Dabei sind Intrigenhandlungen besonders bei der Darstellung solcher Herrschaftssysteme von Bedeutung, deren Machthaber*innen im Verborgenen agieren. Im Gegensatz zu Regierungsformen des 17. Jahrhunderts, die Herrschaftspraktiken (auch im Theater) in vollem Licht ausstellen, neigen solche des 18. und 19. Jahrhunderts nach Michel Foucault dazu, ungesehen Macht auszuüben. Mächtige Präsenz wird nicht durch größtmögliche Sichtbarkeit, sondern durch Ungreifbarkeit generiert. Solche Herrschaftstechniken dienen nicht zuletzt der Überwachung der Untergebenen. Ihr Wirkungsprinzip besteht im Wissen der Beteiligten um die Möglichkeit der Überwachung bei gleichzeitiger Ungreifbarkeit überwachender Instanzen.[74] Ein Netz von ›Spion*innen‹ beobachtet Bürger*innen, die nie sicher sein können, ob ihre Aktivitäten gerade registriert werden.[75] Ein Sichtbarwerden (Herrschender sowie Untergebener) stellt eine Bedrohung dar.

Ein solches Herrschaftssystem kann auf Verstellungshandlungen im Verborgenen beruhen, ohne dass deren Aufdeckung nötig ist. Ein Aufbegehren bzw. ein Herrschaftsumbruch dagegen muss früher oder später in die Sichtbarkeit übergehen. Das Ziel von Revoltenhandlungen ist längerfristig ein Ans-Licht-Treten, um eine neue Herrschaftsordnung zu begründen. Während die ›höfische‹ Intrige von Machthaber*innen häufig bis zu ihrer Auflösung im Verborgenen bleibt, muss die

---

70 von Matt, *Intrige*, S. 438.

71 von Matt, *Intrige*, S. 33.

72 Siehe z.B. Fabbri, *Il ritorno*, S. 11.

73 von Matt beobachtet dabei einen »Einschlag von republikanischer Gleichheit der Beteiligten« in Intrigengemeinschaften, von Matt, *Intrige*, S. 439. Die Intrige scheint in ihrer kollektiven Durchführung ein Potential zur Egalisierung zu beinhalten.

74 Michel Foucault, *Surveiller et punir. Naissance de la prison*, Paris : Gallimard 1975, S. 189, 197-219.

75 Friedrich Schiller entwirft in seinen Notizen zum Fragment gebliebenen Stück »Die Polizey« ein solches Überwachungssystem mit Verstellungen und Gegenstrategien, um so die zeitgenössische städtische Umgebung zu charakterisieren, siehe von Matt, *Intrige*, S. 407.

›populäre‹ Revolte nach der Verschwörungsplanung ans Licht treten, um einen Umsturz herbeizuführen.[76]

Bühnentechnik und Intrige

Die Darstellung von Herrschafts- und Auflehnungspraktiken korrespondieren im Theater des 17. bis 19. Jahrhunderts mit je spezifischen Einsatzformen der Bühnenmaschinerie und ihrer Beleuchtung. Der Auftritt des jungen Louis XIV. im *Ballet de la nuit* (1653) kann als paradigmatisch für Inszenierungen der maximalen Sichtbarkeit verstanden werden: Am Ende des Ballets erscheint der Herrscher als Sonne.[77] Er stellt aus Düsternis Licht, Sichtbarkeit und Ordnung her und steht im Mittelpunkt des von ihm geschaffenen Lichts.[78] Opern des 17. und 18. Jahrhunderts greifen dieses Modell auf. Der Prolog der Tragédie en musique Jean-Bapiste Lullys und Philippe Quinaults *Cadmus et Hermione* (1673) beispielsweise lässt auf ein Szenario der Finsternis (und des Chaos) den spektakulären Licht- und vertikalen Maschinenauftritt der Sonne folgen.[79] Je stärker Figuren in diesem Modell im Licht stehen und Umstehende blenden, desto handlungsmächtiger erscheinen sie. Bis ins 19. Jahrhundert gibt es in den meisten europäischen Theatersälen zwei bis drei Lichtquellen, die ein solches Spektakel der Sichtbarkeit hervorbringen: die Beleuchtung hinter den Seitenkulissen, die Rampenbeleuchtung und möglicherweise eine Deckenbeleuchtung in der Oberbühne.[80] Die Beleuchtung zwischen den Kulissen ist dabei für die Erhellung der Bühne unerlässlich. Die Zwischenräume müssen offen bleiben, um eine ausreichende Beleuchtung abseits der Rampe sicherzustellen. Dargestellte Räume sind so meistens Außenräume oder Säulenhallen, die durch ihre vielen offenen Bühnenzugänge bestimmt sind.

Die Bühnenmaschinerie, die im 17. Jahrhundert eine Sichtbarkeit mächtiger Figuren herstellt, lässt ab dem 18. Jahrhundert Herrscherfiguren immer häufiger nicht mehr physisch auf der Bühne erscheinen. Diese verorten sich nun oft über ihre (körperlose) Stimme, oder ihre Macht wird indirekt spürbar.[81] Gleichzeitig wird im späten 18. und 19. Jahrhundert die Anzahl der Seitenkulissen in vielen Theatern stark reduziert,[82] so dass die (sichtbaren) Zugänge zur Bühne nun begrenzt

---

76 Christian Kühner, *Politische Freundschaft bei Hofe: Repräsentation und Praxis einer sozialen Beziehung im französischen Adel des 17. Jahrhunderts*, Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht 2013, S. 174.

77 Kappeler, *l'Œildu prince*, S. 174.

78 Kappeler, *l'Œil du prince*, S. 175.

79 Kappeler, *l'Œil du prince*, S. 178.

80 Cristina Grazioli, *Luce e ombra: storia, teorie e pratiche dell'illuminazione teatrale*, Roma: GLF editori Laterza 2008, S. 68-69.

81 Kappeler, *l'Œil du prince*, S. 98ff.

82 Povoledo, »Scenografia«, in: *Enciclopedia dello spettacolo*, Bd. 4, S. 912, Bd. 8, S. 1594-1610.

sind. Andererseits werden häufig neue – versteckte Zugänge zur Bühne geschaffen, die nur für Eingeweihte sichtbar bzw. zugänglich sind.[83] Machtzentren und Herrscherfiguren bleiben in dieser Bühnenanordnung im Dunkeln, Auf- und Abtritte können unbemerkt stattfinden. Je stärker eine Figur in diesem Modell über versteckte Zugänge zur Bühne verfügt, desto eher ist ein mächtiges Handeln möglich.

Im ersten Modell dienen Bühnenmaschinen der Herstellung von Sichtbarkeit von Herrschern und Herrschaftstechniken. Auch die Rückseiten der Maschinerie (wie Seile und Seilwinden), die deren technische Machbarkeit repräsentieren, werden gezeigt.[84] Im zweiten Modell stellt die Bühnenmaschinerie undurchsichtige unzugängliche Räume dar, die Herrschaftspraktiken der Verstellung, der Verschwörung und der Überwachung unterstützen. Solche Bühneneinrichtungen sind dadurch geprägt, dass sie intransparent bleiben, ihre Rückseiten, ihre technische Beschaffenheit bleiben dem Blick verstellt – das Theater stellt eine Illusion her, die eine Oberfläche und eine versteckte Rückseite hat.[85] Eine solche Bühneneinrichtung ist in besonderem Maße zur Darstellung von Intrigenhandlungen geeignet. Sie schafft einerseits eine geeignete Raumstruktur zu ihrer Darstellung und steht andererseits in Analogie zu ihr: Sie zeigt eine Vorder- und versteckt eine Rückseite, sie ist für den Raum, was die Verkleidung für den Körper ist. Die Herrschaft über diese unzugänglichen Räume bleibt jedoch fragil: Im Theater des 18. und 19. Jahrhunderts werden diese von ›Volksmassen‹ eingenommen – Unterdrückte lehnen sich auf, stürmen die Bühne, brechen Innenwände und -türen auf und tauchen Räume in helles Licht.[86]

Intrigen im Theater Feltre

Das Spannungsfeld von Intrige, Revolte und Bühnenmaschinerie im Repertoire des Theaters Feltre lässt sich anhand zweier im Ottocento aufgeführter Stücke verdeutlichen. Das erste im 19. Jahrhundert in Feltre gespielte Stück, dessen Libretto wir bis jetzt ausfindig machen konnten (1825), handelt von einer Revolte, so wie auch das erste direkt nach der Unabhängigkeit Feltres aufgeführte (1866). Beide thematisieren versteckte Machenschaften von Aufständischen und Machthabern. Bühnentechnisch und in ihrer politischen Botschaft sind die beiden Stücke so weit voneinander entfernt wie die politischen Situationen zur Zeit ihrer Aufführungen.

1825, Feltre gehört zum Habsburgerreich und das Theater steht unter strenger Zensur, wird Alessandro Fabbris *Ballo eroico pantomimico Il ritorno di Pietro il Gran-*

83 Kappeler, *l'Œil du prince*, S. 156.

84 Kappeler, *l'Œil du prince*, S. 53, 75.

85 Kappeler, *l'Œil du prince*, S. 165f.

86 Kappeler, *l'Œil du prince*, S. 144ff; Scalvini, *I misteri*, S. 85.

de in Mosca aufgeführt. Das Ballett wurde 1820 in Rom erstaufgeführt und bringt den Strelitzenaufstand von 1698 im Russischen Reich auf die Bühne, der angeblich von der Schwester des Zaren angeführt und von der Palastgarde (den »Strelitzen«) durchgeführt wurde. Der Aufstand wurde niedergeschlagen und hatte Massenhinrichtungen zur Folge, die in bebilderten Schilderungen über Europa hinweg verbreitet wurden.[87]

In der Ballett-Pantomime Fabbris planen die Strelitzen mit Peters Schwester im Verborgenen einen politischen Umsturz und hecken einen Mordplan gegen den Zaren aus. Das Attentat misslingt, weil der Zar von der Tochter des Attentäters (die seine Geliebte ist) geschützt wird. Um den Verschwörungsplänen auf den Grund zu gehen, schreitet Peter zur Gegenintrige, schleicht sich als Strelitze verkleidet in eine von deren Geheimversammlungen ein und entdeckt das Komplott. Die Verschwörer werden mithilfe einer deutsch-russischen Armee überwältigt und erhalten ihre gerechte Strafe.[88] Ein absoluter Machthaber retabliert durch eine Gegenintrige die gottgewollte Ordnung und kann seine Macht wiederherstellen.

Die Bühnenräume des Stückes sind den Szenenanweisungen zufolge visuell opulent, aber in ihrer räumlichen Anordnung relativ einfach, sie können zum Teil mit den Typendekorationen aus Feltre umgesetzt werden. Einzelne Elemente werden von der Schauspieltruppe mitgebracht, was durch den Verweis auf Kulissen von Francesco Bagnara auf dem Theaterzettel des Abends deutlich wird.[89] Der erste Akt zeigt einen Regierungssaal (im Kreml) mit zahlreichen Zugängen, der zweite das Äußere des Kremls, der dritte die Privaträume der Geliebten des Zaren (im Kreml), der vierte eine Säulenhalle, die zum Kreml führt. Erst der fünfte und letzte Akt stellt Räumlichkeiten außerhalb des Kaiserpalastes dar – einen abgelegenen düsteren Raum der Verschwörer.[90]

---

87 Malte Griesse, »Gegenläufige Entwicklungslinien. Bilder von Aufständen und Strafgewalt zwischen Ost und West«, in: *Theatrale Revolten*, hg. v. Agnes Hoffmann u. Annette Kappeler, Paderborn: Fink 2018, S. 103-130, hier S. 103.

88 Fabbri, *Il ritorno*, S. 23. In der russischen Armee dienten während der Zeit der Strelitzenaufstände wahrscheinlich auch deutsche Offiziere. Die Erwähnung ›deutscher‹ Truppen, die die russische Armee unterstützen, bezieht sich in diesem Stück von 1825 wahrscheinlich auf die habsburgisch-russische Kooperation im Zweiten Koalitionskrieg, in dem die napoleonischen Truppen besiegt und das heutige Norditalien eingenommen wurde. Obwohl Russland vorzeitig aus der Allianz ausschied, scheint die Aufrufung dieser militärischen Kooperation zur Darstellung der Legitimität der Besatzungsmacht zu dienen. Lorenz Erren, »›Tödlicher Jähzorn‹? Die Gewalttaten Peters des Großen in der Wahrnehmung von Zeitgenossen und Historikern«, in: *Zeitschrift für Historische Forschung* 40/3 (2013), S. 393-428, hier S. 405; Fabbri, *Il ritorno*, S. 6; Dieter Ruloff, *Wie Kriege beginnen: Ursachen und Folgen*, München: Beck 2004, S. 129ff.

89 Theaterzettel *Il ritorno di Pietro il Grande Czar di tutte le Russie in Mosca*.

90 Fabbri, *Il ritorno*, S. 7, 9, 11, 16, 19.

Die Theatertruppen können in Provinztheatern auf ein relativ klar definiertes Repertoire an Bühnenbildern zählen. Die *capocomici*, die Leiter der Theatertruppen, oder die *impresarii* lassen wahrscheinlich diejenigen Bühnenbilder neu herstellen, die nicht vorhanden sind, und ziehen dann mit diesen von Theater zu Theater, um die Kosten wieder einzuspielen.[91]

In den ersten vier Akten von *Pietro il Grande* wird der Regierungspalast (auch bühnentechnisch) von allen Seiten umkreist, während die Aufständischen versuchen, zu seinem Herzen, dem Zaren, vorzudringen. Erst indem dieser aus dem von allen Seiten bedrohten Zentrum der Macht hinaustritt und sich verkleidet in das düstere Quartier der Verschwörer begibt, kann er deren Intrige aufdecken und seine absolute Herrschaft sichern. Was Lehmann als ein »Sich-in-das-Innere-des-Gegners-Eindenken« zur erfolgreichen Durchführung einer Intrige beschreibt, ist in *Pietro il Grande* bühnentechnisch ausgearbeitet: Der Herrscher ist in Gefahr, die Kontrolle über Räume der Macht zu verlieren, solange seine Gegner (durch zahlreiche Bühnenzugänge in offenen Räumen) in diese eindringen können. Erst indem er ins Innere der düsteren Räumlichkeiten vordringt, kann er die Macht über seinen Herrschaftsraum zurückgewinnen.

Die Handlung ist von einer Binarität ihrer Räumlichkeiten (heller Palast/düsterer Verschwörungsort) gekennzeichnet. Der Wirkungsort des legitimen Herrschers, ein »taghell erleuchteter bevölkerter Platz«,[92] wird auf dem Theaterzettel erwähnt. Dagegen sind die Räume der Verschwörer durch die folgende Beschreibung gekennzeichnet: »Alles ist dunkel, jede Handlung ist in dunkle Düsternis des Geheimnisses gehüllt.«[93] Der (legitime) Herrscher steht in hellem Licht in zugänglichen offenen Räumen, während die (illegitimen) Aufständischen in düsteren verschlossenen Räumen ihre Verschwörung planen. Helligkeit repräsentiert legitime Macht, Dunkelheit verdächtige illegitime Aktivitäten.

Die erste Intrige ist in diesem Stück eine Art Militärputsch, die Gegenintrige des Herrschers retabliert die herkömmliche Ordnung. Es scheint dabei nicht zu genügen, auf der Bühne eine Ordnung der Helligkeit und der Sichtbarkeit zu etablieren, der Herrscher muss sich verkleidet in die Räume der Aufständischen einschleichen, um seine Machtstellung zu bewahren. Damit gehorcht er einer Logik versteckter Machenschaften, allerdings hält er die Verstellung nicht lange aufrecht und enttarnt sich bald selber, woraufhin seine Armee, unterstützt von »deut-

91 Das wird auf dem Theaterzettel deutlich, der die Kulissen Bagnaras, eines der bekanntesten Szenoraphen Italiens, eigens hervorhebt. Sein Name ist neben demjenigen des *primo attore* der einzig erwähnte: Theaterzettel *Il ritorno di Pietro il Grande Czar di tutte le Russie in Mosca*.

92 »Vi sarà pure la gran Scena rappresentante una Piazza popolata illuminata a giorno del Sig. Bagnara.« Theaterzettel *Il ritorno di Pietro il Grande Czar di tutte le Russie in Mosca*.

93 »Tutto è oscurità, ogni operazione è avvolta nelle cupe tenebre del mistero« Theaterzettel *Il ritorno di Pietro il Grande Czar di tutte le Russie in Mosca*.

schen Truppen«, die Verschwörer besiegen.[94] Der clemente Herrscher begnadigt einzelne Aufständische, während die Meisten bestraft und ihre Häuser abgebrannt werden.[95] Das Lichtspektakel am Ende des Stückes ist eines der Bestrafung.

1866, kurz nachdem Feltre vom Habsburgerreich unabhängig wird, kommt Antonio Scalvinis 1860 in Milano uraufgeführtes Sprechtheaterstück *I misteri della polizia austriaca* in Feltre zur Aufführung, das im Hasburgerreich spätestens seit 1863 verboten ist.[96] Thema des Stückes sind die Nachwehen der sozialistisch-nationalen Revolte von Milano im Jahr 1853, die keinen politischen Erfolg hatte, aber breites Echo in der bürgerlichen Presse fand. Aufständische lehnten sich gegen die österreichischen Besatzer auf, scheiterten und wurden verhaftet bzw. hingerichtet.[97]

In Scalvinis Stück führt ein italienischer Graf nach der Mailänder Revolte weiterhin eine Gruppe von Aufständischen an und ist im Besitz von kompromittierenden Dokumenten. Der österreichische Polizeikommandant lässt die Bevölkerung mit Spitzeln, die sich verkleiden und die Bevölkerung infiltrieren, überwachen. Die Ehefrau des aufständischen Grafen ist gleichzeitig die Ex-Verlobte eines einflussreichen österreichischen Spitzels, der ihr durch eine Intrige die geheimen Dokumente ihres Ehemannes entlockt. Der patriotische Graf landet im Gefängnis, am Ende des Stücks wird er befreit, und man hört die Stimmen des aufständischen Volkes, das den Handlungsort einnimmt.[98]

Das Stück ist von verborgenen Machenschaften in dunklen Räumen bestimmt, sowohl solche der Machthaber als auch solche der Aufständischen: Die habsburgische Regierung verfügt über ein Überwachungssystem mit Verkleidungs-, Spionage- und Abhörtechniken, um Revoltenpläne aufzudecken und zu sanktionieren. Die Polizeibeamten setzen dabei ein Netz an Intrigen in Gang, nicht zuletzt, um sich persönliche Vorteile zu verschaffen. Auch Unabhängigkeitskämpfer treffen sich im Verborgenen und planen den politischen Umsturz, allerdings mit einem geringeren Maß an Verstellung – sie verstecken ihre politische Einstellung häufig nicht vor österreichischen Autoritäten.[99]

Die Bühnenräume haben den Szenenanweisungen zufolge komplexere Anordnungen als in Fabbris *Pietro il Grande*. Das österreichische Spionage- und Abhörsystem wird mittels Innenräumen, die nicht zugänglich bzw. einsehbar, aber akustisch durchlässig sind, in Szene gesetzt: Der erste Akt findet im »Protocollo segreto« des Polizeihauptquartiers statt, das über einen verborgenen Raum verfügt, von

94 Fabbri, *Il ritorno*, S. 21f.

95 Fabbri, *Il ritorno*, S. 23.

96 Siehe u.a. *Journal für Österreich's Leihbibliotheken* 4 (1863), S. 109.

97 Catherine Brice, *Exile and the Circulation of Political Practices*, Cambridge: Cambridge Scholars Publishing 2020, S. 27.

98 Scalvini, *I misteri*, S. 43, 52, 85.

99 Z.B. Scalvini, *I misteri*, S. 33.

dem aus Gespräche belauscht werden können.[100] Der zweite Akt teilt die Bühne in zwei Räume: einen Raum, in dem die Aufständischen sich treffen, und einen, in dem eine Spitzelaktion des Polizeikommandanten stattfindet. Die beiden Räume sind durch eine verschlossene Tür verbunden, aber akustisch durchlässig.[101]

Ende des 18. Jahrhunderts finden sich Quellen zu Simultanszenen, die u.a. von Joseph Platzer realisiert wurden. Für diese werden Seitenkulissen und Elemente von Schlussprospekten verwendet, die Teile von Vorhängen zeigen und den Raum zweiteilen.[102] Eines der eindrücklichsten italienischen Beispiele ist die von Giuseppe Bertoja realisierte Bühne für die Aufführung des *Rigoletto* an der Scala in Venedig 1851. Zu Beginn des dritten Aktes ist die Bühne in zwei Räume geteilt – das Innere einer Herberge und der Raum vor dieser, die durch eine Wand voneinander getrennt sind.[103] Das Besondere an einer solchen Anordnung ist, dass sie die Herstellung einer Fassade voraussetzt. In Feltre wäre die Darstellung eines solchen Raumes eventuell auch mit einem System an Vorhängen und Kulissen möglich gewesen.

Diese räumlichen Gegebenheiten sind von den Veränderungen der Kulissenbühne im 19. Jahrhundert bestimmt: Für die Darstellung von intimen Innenräumen wird wahrscheinlich eine ›kurze‹ Bühne mit wenigen Seitenkulissen verwendet.[104] Die ›offiziellen‹ Zugänge zur Bühne (zwischen den Kulissen) werden beschränkt, um den Eindruck geschlossener Räume zu erwecken, während neue ›inoffizielle‹ Zugänge wie Geheimtüren eingeführt bzw. während der Bühnenhandlung durch ein Eindringen von Stimmen oder Figuren geschaffen werden. Das Polizeihauptquartier ist in Scalvinis Stück nur durch eine zentrale, gut sichtbare Tür erreichbar, während in Hinterzimmern Spitzel Zugang zum Handlungsort haben. Die Räume des zweiten Aktes wiederum sind in ihren Zugängen beschränkt, grenzen aber direkt aneinander an und sind akustisch durchlässig. Verschiedene Verschwörungshandlungen können einander so akustisch kontaminieren. Die die Räume trennende verschlossene Tür wird während des Aktes von den Aufständischen aufgebrochen, wodurch die Intrigenhandlungen miteinander verquickt werden. Das Stück endet mit einem spektakulären Auftritt »des Volks«, das sich zuerst akustisch dem

---

100 Scalvini, *I misteri*, S. 5. Solche Bühnenanordnungen sind in Stücken, die in den 1860ern in Feltre aufgeführt werden, keine Seltenheit. Siehe z.B. auch Luigi Gualtieri, *Silvio Pellico ovvero i carbonari del 1821*, Milano: Francesco Sanvito 1861, S. 3, 26.

101 Scalvini, *I misteri*, S. 27.

102 Oscar G. Brockett, Margaret Mitchell, *Making the Scene: A History of Stage Design and Technology in Europe and the United States*, Texas: Tobin Theatre Arts Fund 2010, S. 172.

103 Francesco Maria Piave, *Rigoletto, melodramma, musica di Giuseppe Verdi*, Napoli: Cirillo 1860, S. 23.

104 Franco Mancini, Maria Teresa Muraro, Elena Povoledo, *Illusione e pratica teatrale*, Venezia: Neri Pozza 1975, S. 99.

Handlungsort nähert und dann auf die Bühne dringt. Währenddessen bricht die Morgendämmerung an, das Theater wird erhellt.[105]

Sichtbare und praktikable Türen sind in diesem Kontext als räumliche Oberfläche von Bedeutung, während verschlossene und unsichtbare Zugänge sowie Abhörmöglichkeiten die verdeckten Machenschaften der Machthaber möglich und darstellbar machen bzw. (gewaltsam) neu geschaffene Zugänge zur Bühne die Revolten-Handlungen von Aufbegehrenden begleiten. Die Handlungsorte sind einerseits in ihren offenen Zugängen begrenzt, andererseits durch versteckte und aufgebrochene Zugänge vernetzt und so durchlässig wie je.

Die Lichtintensität ist in den dargestellten Räumen relativ gering, die Lichtregie ist im Vergleich zum 1825 aufgeführten *Pietro il Grande* verkehrt: Der hell erleuchtete Bühnenraum ist dem erfolgreichen Volksaufstand zugeordnet, der am Ende des Stücks ein neues Machtgleichgewicht andeutet. Die düsteren Räume repräsentieren die undurchsichtigen Verschwörungshandlungen, die durch den Volksaufstand überwunden werden. Die illegitime ›Fremdherrschaft‹ ist durch diffuses Licht und eine unübersichtliche Raumordnung gekennzeichnet, Helligkeit repräsentiert die legitime Macht des ›Volkes‹.

Die ›ersten‹ Intrigenhandlungen werden vom Justizapparat der Besatzungsmacht und von deren privaten Interessen bestimmt. Die ›Gegenintrige‹ ist eine legitime Gegenmaßnahme der Unterdrückten, die die Logik der Verstellung und der Spionage überwindet und eine neue politische Ordnung etabliert. Die Aufständischen bedienen sich vorübergehend Intrigentechniken, um eine offene Rebellion vorzubereiten. Das Überwachungssystem mit seinen Verkleidungen und Raumanordnungen kann im Endeffekt nicht für einen Machterhalt sorgen, die Ordnung der Intrige bricht mit dem Eingreifen ›des Volkes‹ zusammen, das Helligkeit und Transparenz garantiert.

Beide Stücke, die in Feltre 1825 und 1866 aufgeführt werden, bringen Revolten- und Intrigen-Handlungen auf die Bühne. Während Fabbris *Pietro il Grande* eine prohabsburgische Botschaft mit visuell eindrucksvollen Bühnenbildern darstellt, die den Kaiserpalast und die Zugänge zu diesem umkreisen, setzt Scalvinis *I misteri della polizia austriaca* ausgeklügelte Raumanordnungen (mit Neuerungen der Kulissenbühne der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts) und Lichtverhältnisse in Szene, die die Verschwörungshandlungen der Machthaber und die Auflehnung der Rebellen visuell und akustisch möglich und darstellbar machen. Raumanordnungen und Lichtregie erlauben es, diese Differenz in den einander gegenübergestellten Intrigenhandlungen offenzulegen und die eine als politisch legitimen Widerstand, die anderen als korrupten Machtmissbrauch zu zeigen. Das engmaschig überwachte Theater im habsburgischen ›Lombardo-Venetien‹ hat mit seinen beschränkten

105 Scalvini, *I misteri*, S. 85f.

szenischen Mitteln eine räumliche Inszenierung der ›Fremdherrschaft‹ hervorgebracht, die es abzuschütteln im Begriff war.

Optische Architekturen und die Sache mit der *res extensa*

Ulrike Haß

Optische Architektur meint hier nicht die Architektur von Theaterbauten, die zu den Repräsentationslogiken in einem städtischen Außenraum gehören. Optische Architektur meint hier etwas, das inmitten des 16. Jahrhunderts zum ersten Mal in der Geschichte des Okzidents auftritt und an dessen Vervollkommnung die Architekten und Szenographen im 17. Jahrhundert mit Hochdruck arbeiten: optisch erschlossene Innenräume. Noch vor den ersten stabilen Theaterbauten entstehen Innenräume, in denen gesehen wird, was sich zu sehen gibt. Die neuartigen Bildersammlungen, graphischen Kabinette, Gemäldegalerien und so weiter werden möglich, weil das Bild, das Gemälde selbst transportabel geworden ist. Die Darstellung hat sich von ihrem Grund – der Mauer, der Wand, dem Portal, dem Boden, mit dem sie noch etwa hundert Jahre zuvor unverbrüchlich zusammenhing – gelöst. Sie ist auf einen Bild*träger* gewandert, so dass Bilder sich hier oder da zeigen oder auch kollektionieren lassen. Die Sammelleidenschaft der Höfe, Kirchen, Stadtverwaltungen, aber auch der Aristokraten kleineren Formats und der reichen Kaufleute und Bürger greift wie ein Fieber um sich.

In allen Innenräumen solcher Seh- und Schaukabinette werden, genauso wie in den Kirchen oder Theaterräumen im engeren Sinn, die Raumdecken als Ausstellungsflächen begriffen und mit schwindelerregenden Gestaltungen bedeckt, die zwischen Architektur und Malerei spielen. Himmels- und Lichtdarstellungen aller Art, fingierte, gemalte Öffnungen ins Außen, in die Höhe, hinzu kommen Lichtinszenierungen, sofern es in den Gebäuden, meist kurz unter der Decke, fensterähnliche Öffnungen gibt. Es wimmelt von allegorischem Personal. Gleichzeitig entstehen zum ersten Mal geschlossene und fensterlose Baukörper, die dem Theater vorbehalten sind, das sich seit der Eröffnung des Teatro Farnese 1628 zunehmend am Abend zu sehen gibt. Auch das ist neu: solange es sich draußen zutrug, und das gilt auch noch für die Innenhöfe der Paläste im 16. Jahrhundert, spielte das Theater selbstverständlich am Tage, so als ginge es – nicht nur sozusagen, sondern realiter – mit der Sonne auf und unter.

Dieser Vorgang, dass sich das, was sich zu sehen gibt, in Innenräume einschließt, die ihren Bezug zum Außen vollständig aufgeben, ist als *Fall in die Sichtbarkeit* zu bezeichnen. Der Vorgang ist, für sich genommen, beispiellos. Er wird durch zwei großformatige und in jeder Beziehung außerordentliche Verschiebungen grundiert, die hier in aller Kürze angesprochen seien.

Zunächst beruht der *Fall in die Sichtbarkeit* auf einer Entscheidung, die oft überhaupt nicht als solche bemerkt wird. Noch bis in das 16. Jahrhundert hinein galt die Welt nach mittelalterlicher Auffassung vor allem als lesbare Welt, die vor sichtbaren Zeichen strotzte, so dass man diese nur zu lesen lernen musste, um die Welt zu entschlüsseln. Im Ähnlichkeitsdenken, das sich der lesbaren Welt widmete, werden Mikro- und Makrokosmos durch eine Fülle von spekularen, magischen und sympathetischen Analogien vermittelt. Doch dann entsteht in einer gewaltigen Transformation die Auffassung, dass sich die Welt nicht als lesbare, sondern als sichtbare darbiete. Der göttlich-pastoral regierte Kosmos vormaliger Zeiten zieht sich aus seiner Lesbarkeit zurück und wird sukzessive mit dem Etikett des Unsichtbaren amalgamiert. Er entschwindet zugunsten der öffentlichen Sache einer *res publica*, in deren Sichtbarkeit sich künftig das politische Theater staatlicher Regierungskünste entrollen soll. Foucault kennzeichnet diesen Wechsel bündig als Übergang »von der Pastorale der Seelen zur politischen Regierung der Menschen«[1]. Der *Fall in die Sichtbarkeit* markiert diesen Übergang, geht mit ihm einher und intensiviert sich durch ihn, bis er für eine Selbstverständlichkeit gilt, die der Gestaltung harrt. Jean-Louis Déotte, der dem perspektivischen Apparat wichtige Studien gewidmet hat, weist nachdrücklich auf die Dimension einer Entscheidung hin, die in diesen Gestaltungswillen eingeht. »[B]evor man den projizierten Raum rationalisierte, hat man zuvor entscheiden müssen, *dass sich die Welt ab jetzt einer Sicht darbietet*«[2]. Doch diese ontologische Entscheidung wurde »in Wirklichkeit von keinem gefällt«[3], sondern gehört der wissenschaftlichen, künstlerischen und politischen Geschichte der Epoche an. Sie bildet deren unzugängliche Voraussetzung. Anders gesagt, *sie gehört ihr deshalb an, weil sie diese Epoche strukturiert*. Mit der Auffassung, *dass sich die Welt einer Sicht darbietet*, ist die Entstehung der Zentralperspektive verbunden, die technisch und apparativ diejenige Konfiguration darstellt, durch die singuläre und kollektive Phänomene künftig *erscheinen*, *sichtbar* und *sagbar* werden. Das Dispositiv des Tableaus etabliert sich im Verlauf des 16. Jahrhunderts als Wissenstypus, der

1 Michel Foucault, *Sicherheit, Territorium, Bevölkerung. Geschichte der Gouvernementalität I*, Vorlesung am Collège de France 1977-1978, aus dem Französischen von Claudia Brede-Konersmann und Jürgen Schröder, Frankfurt a.M.: Suhrkamp 2004, S. 331.

2 Jean-Louis Déotte, *Video und Cogito. Die Epoche des perspektivischen Apparats*, aus dem Französischen von Heinz Jatho, Zürich-Berlin: Diaphanes 2006, S. 21.

3 Déotte, *Video und Cogito*, S. 21.

sich im binären Zeichensystem der klassischen Episteme niederschlägt und sich in ihr vervollständigt.[4]

Die zweite außerordentliche Verschiebung betrifft *Innenraumbildungen*, die neuzeitlich zur Makro- und Mikrostruktur gesellschaftlicher Organisation in allen Bereichen avancieren. Im großen Format bildet sich die erste, sogenannte terrestrische Globalisierung heraus. Transatlantische Entdeckungsreisen und erste Weltumsegelungen erschüttern um 1500 bis dahin gültige ontologische Grundannahmen: Die Erde liegt nicht sphärisch geborgen unter schützenden Himmelsschalen, sondern dreht sich blank und frei im unendlichen Außen des Kosmos. Peter Sloterdijk deutet dies psychopolitisch als »Welterfahrung einer extremen Schalenlosigkeit«[5], auf die neue Immunisierungsstrategien antworten. Sie folgen der wahnhaften Logik, die Welt als Innenraum aufzuteilen und lösen damit die verheerende Epoche der europäischen Expansion aus. Schrittweise realisiert sich ein »Weltinnenraum des Kapitals« (Sloterdijk). Gleichzeitig gewinnt der Versuch, Gesellschaften durch Innenbildungen mit allen dazu gehörigen Ein- und Ausschließungen zu organisieren, auf allen Ebenen an Fahrt. Schrittweise entstehen inmitten dieser Entwicklung und als ihr *Emblem* um 1600 die ersten geschlossenen Innenräume für Theater. Innenbildungen stellen sich insofern als Immunisierungsbewegungen dar, als sie Schnitte in eine vorgängige Relationalität einführen, entlang derer ausgeschlossen und geächtet wird, was nicht dazu gehört. Bezeichnenderweise liefern jedoch gerade die Innenraumtheater auch den Beweis für die spektakuläre Bodenlosigkeit und Unhaltbarkeit dieser Immunisierungsversuche. Denn was an optischen Architekturen in die geschlossenen, fensterlosen Baukörper einzieht, transformiert diese Innenräume und derealisiert sie als solche. Innenraumtheater gleichen einer Aufnahmeapparatur, die Sichtachsen organisiert und Beziehungen zwischen Sichtpunkten, Blicken und bildhaften Artefakten hervorbringt, aber als bewohnbares Interieur oder als Schutz physiopolitisch völlig versagt. Und zwar einfach deshalb, weil Aufnahmeapparaturen keinem Raum angehören, sondern sich, wie zuerst Andrea Pozzo darlegt und beweist, in jeden beliebigen Baukörper von ausreichender Größe eintragen lassen. Die Einschließung von Sichten in spezielle Innenräume verhält sich nicht immunisierungstauglich, sondern drängt als bodenloses Verfahren und nach dem Muster eines Pantographen auf ihre serielle Vervielfältigung.

---

4 Das Stiftungsmoment der klassischen Episteme datiert Foucault »sehr genau zwischen den Jahren 1580 und 1650«. (Die Logik von Port-Royal entsteht um 1660.) Foucault, *Sicherheit, Territorium Bevölkerung*, S. 343.

5 Peter Sloterdijk, *Im Weltinnenraum des Kapitals*, Frankfurt a.M.: Suhrkamp 2004.

Die Bühne ist kein Container

Im 17. Jahrhundert ist das *Innen ohne Außen* zunächst als ein geschlossener, dunkler Kubus anzunehmen, der eine lange Geschichte seiner schrittweisen Herstellung hinter sich hat. In der ersten Phase dieser Geschichte, die von 1435, dem ersten Experiment Brunelleschis zur Zentralperspektive am helllichten Tag (*a mia di*), bis zu den stabilen, überdachten Theatergebäuden um 1600 in Oberitalien reicht, trennt sich das natürliche Licht vom übernatürlichen Licht. Es entstehen Bildbühnen mit perspektivischem Bildaufbau, die mit Schritt- und Fußmaßeinheiten berechnet werden und trotz der Bildeinrichtung Bühnen bleiben, die in der *Horizontalen* dem Kommen und Gehen zugehören, was in den berühmten Auf- und Abtritten in der dramatischen Literatur fortan zum Standard werden soll. Den entscheidenden Wendepunkt, der die zweite Phase seiner Geschichte einläutet, bildet Keplers Begriff des Auges, der in einer Abhandlung 1611 die Netzhaut per Lichtbrechung als Träger einer Bemalung vorstellt. Kepler demonstriert die Möglichkeit eines solchen Abbildungs- und Darstellungsvorganges an einem isolierten, mithin toten Ochsenauge, an das sich das Auge eines lebendigen Betrachters heftet, der sich dazu abgeschirmt in einer Dunkelkammer befinden muss. Descartes erhärtet dieses Modell 1637 als neue *Dioptrik*, mit der das Licht ausgelöscht und ins Schwarze eingetaucht wird (man denke nur an den schwarzen Grund in den Gemälden etwa Caravaggios). Die Camera Obscura steht Modell für den geschlossenen dunklen Kubus im 17. Jahrhundert, in dem Schauende visuellen Sensationen folgen, die Techniken und Maschinen, einem autonomen, körperlosen Auge gleich, scheinbar unendlich steigern können. Der Kubus ist von der Nachahmung zur Produktion übergegangen. In ihm kann alles Denk- und Vorstellbare zur Darstellung gelangen, denn die Apparatur, die er inzwischen aufnimmt, konstituiert Dinge und Figuren *als rein visuelle Objekte*. Die Darstellung wird autonom. Maschinenparks unter dem Bühnenboden und über dem Bühnenhimmel reißen den Raum auf und ermöglichen alle möglichen Bewegungen in der *Vertikalen*. Die Darstellung fingiert nicht mehr ein Außen im Innen (wie noch die Bildbühne), sondern bildet phantastische Surrogate, mit denen die großen Szenographen des Barock nicht nur Illusionen produzieren, sondern auch Bedingungen und Voraussetzungen der Apparatur des dunklen Kubus reflektieren.

Diese metamediale Wendung des Barocktheaters auf sich selbst erlaubt eine weitere Anmerkung zum Status der barocken Illusion, die für das Theater auch darüber hinaus grundlegend scheint: Theater fragt nicht danach, ob das, was man sieht, Wirklichkeit oder Täuschung sei, ob man die wirkliche Welt wahrnimmt oder ob man sich in einer Welt der Einbildung oder Illusion befindet. Das Theater arbeitet vielmehr am Verschwinden dieser Frage. Es geht ihm um eine Art Anwesenheit in der Illusion. Dass die ganze Welt eine Bühne sei, heißt ja, dass das Theater als Metapher einer Welt gilt, die außerhalb dieser Metapher nicht noch mal eine an-

dere oder eigene Wirklichkeit hat, sondern selbst Bühne *ist*. Damit bilden Theater und Welt eine zusammengesetzte Aussage in der Art einer Tautologie. Die Welt hat nicht *mehr* Wirklichkeit als das Theater, sondern ist eine Illusion *genauso* wie das Theater. Im Grunde entwickelt der Barock damit eine Auffassung von der Welt als Spekulationsobjekt, eingedenk dessen, dass das Wort Spekulation (lat. *speculor*) für das Beobachten, Auskundschaften, Spähen steht. In der Wirtschaft wird Spekulation als das ›Halten einer offenen Bestandsposition‹ definiert, die über einen bestimmten Zeitraum, länger oder kürzer, offengehalten wird bis zur sogenannten Glattstellung durch Kauf oder Verkauf. Und genau in dieser Art hält der Barock die Welt als eine offene Bestandsposition, aber er *hält* sie, während überall »die essentielle Instabilität eines grundlosen Grundes«[6] aufscheint. Die Wirklichkeit ist eine Illusion, und der Barock teilt sich ihr in ihrer illusionären Beschaffenheit *mit*. In seinem Barockbuch schreibt Gilles Deleuze: »Weder erliegt der Barock eigentlich dieser Illusion, noch tritt er aus ihr heraus, sondern er realisiert etwas in der Illusion selbst oder teilt ihr eine geistige *Anwesenheit* mit, die ihren Teilen und Stücken wieder eine kollektive Einheit gibt.«[7]

Der Barock amalgamiert *opsis* und Räume. Überall entstehen Architekturen unter der Maßgabe ihrer perspektivisch-illusionären Wirkung, die sich über Gärten, Parkanlagen, Innenstädte, Hafen- und Werkgelände ausdehnen. Damit werden Außenräume als Interieur markiert, gleichzeitig kulminiert das neuartige Hybrid optisch erschlossener Innenräume im Theaterraum. Dessen Anomalie ist lange Zeit unter der Maßgabe einer Dichotomie von *Raum* und *Bild* diskutiert worden.[8] Völlig ergebnislos, denn das barocke Hybrid stellt keinen geometralen Begriff von Raum (als Ausdehnung) oder Bild (als piktorale Fläche) mehr zur Verfügung. Im Barock quillt die bildhafte Darstellung über ihren Rahmen hinaus, erfasst ihn und definiert ihn als Mittelstück einer je größeren Darstellung, die gemacht ist wie sie selbst. In vergleichbarer Weise beschränken sich optische Einrichtungen nicht auf die Bühne und ihre bildhaften Effekte im Rahmen eines Portals, sondern legen sich über den gesamten Theaterraum. Es entstehen vollständig artifizielle und virtuelle Gesamtanlagen mit unscharfen Grenzen. Entgegen der Ideologie der Blackbox, die sich hermetisch geschlossen gibt, beweist die barocke Bühne indessen, dass ihr Raum kein ›Raum‹ ist und sich niemals vollständig schließen lässt. Die Bühne ist kein Container. Nach der Geometrie, von der sich diese optisch erschlossenen Räume

---

6 Déotte, *Video und Cogito*, S. 64.

7 Gilles Deleuze, *Die Falte. Leibniz und der Barock*, übersetzt von Ulrich Johannes Schneider, Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1995, S. 204 (*kursiv* i.O.).

8 Zwischen einer Definition der *Szene als Tableau* (Diderot) und der Entdeckung des *szenischen Raums* durch die historischen Avantgarden, blieben diese Debatten unentschieden. Die Annahme der Dichotomie führt auch zum Standard der lähmenden Rede von zweidimensionalen Bildern und dreidimensionalen Räumen, Körpern.

gelöst haben, werden diese zu metrischen Räumen, die sich durch rhythmische und bewegliche Kräfte markieren lassen, durch Maschinen und Akteure, die den Raum aufreißen und diesen selbst zum dynamischen Akteur machen.

Barocke Szenographen als Meister des Zwischen-Zwei

Nach Descartes' scharfer Unterscheidung zwischen einem unkörperlichen Cogito und der ausgedehnten Körperwelt einer *res extensa*,[9] bewegen barocke Raumtheorien und die praktischen Künste von Ingenieuren, Architekten, Landschaftsplanern und Szenographen stets ein *Zwischen-Zwei*, um den Terminus der *Falte* von Deleuze einmal auf diese Weise zu umschreiben. Ein Zwischen-Zwei widerstreitet per se seiner Schließung und signalisiert, dass zur Erzeugung von Raum stets mehr als ein Raum im Spiel sein muss, wobei die involvierten Räume *nicht gegeben*, sondern sämtlich *hergestellt* sind. Die genannten praktischen Künste betreffend zählen die Werkzeuge des Architekten dazu, sein Studium der Lehrbücher am Tisch mit Reißbrett; des Weiteren die Winkelhaken und Maßbänder des Ingenieurs, die Werkstätten der Maschinen- und Werkzeugbauer; schließlich die Maschinenräume und ihre zahlreichen Ordern und Akteure selbst, die dem Auge entzogen bleiben, während die Darstellung als der Sonderfall eines Raumes, der sich im Singular behauptet, selbst als Ausschnitt fungiert. Im Übergang von der nachahmenden Herstellung einer äußeren Welt zur Produktion von Darstellungen, deren innere Einheit sich im technisch-produktiven Akt selbst begründet, gehen die Künste der neuen Optik stets von einem Zwischen-Zwei aus (wie auch das binäre Zeichenmodell). Sie bestimmten die Zwei jeweils anders und gewinnen ihrer Zweiheit je eigene Verbindungen ab, die als solche eine Produktion auslösen, die ihr Maß in sich selbst hat und keinen äußeren Bezugspunkt kennt. So kann ein Zwischen-Zwei streng polarisiert erscheinen wie in der Szenographie Sabbattinis, es kann in wechselseitiger Abhängigkeit konzipiert werden wie in den Bühnenräumen Torellis oder es kann in unendlicher Vervielfältigung dynamisiert erscheinen wie bei Pozzo.

I.

Nicola Sabbattini (1574-1654) geht von einem System strikter Zweiteilungen aus. Sein Lehrbuch für Szenographen erscheint 1637 und 1638 in zwei Bänden, von de-

9 So versichert Descartes einem seiner Briefpartner im November 1640, »daß es mir darum geht, daß das denkende Ich eine immaterielle Substanz, die nichts Körperliches an sich hat, ist. Das sind zwei ganz verschiedene Dinge.« Zit. n. André Glucksmann, *Die Cartesianische Revolution*, deutsch von Helmut Kohlenberger, Reinbek bei Hamburg: Rowohlt 1989, S. 246.

nen der erste die Herstellung einer *scene* und der zweite die *machine* behandelt.[10] Sabbattinis Darlegung zur Einrichtung einer *scene* geht umstandslos von einem Innenraum aus. Sein erster Hinweis auf den Raum wird vom maschinellen Plan gelenkt, denn zuerst sei »ein genügend weiter Raum zu wählen [...] von solcher Ausdehnung, daß hinter, neben, über und unter [...] der Szenerie genügend Platz sei für die vielerlei Maschinen [...]. Man achte hierbei indes auch darauf, nicht nur die Länge, sondern auch die Höhe und Tiefe zureichend zu nehmen [...] um bequem arbeiten zu können«[11]. Die *scene* Sabbattinis gehört zum geometralen Plan und beschreibt die Einrichtung des Bildraums einer Bühne, die stereotyp eine imaginäre Stadt darstellt, in der eine Komödie spielt. Seine *machine* gehört dem virtuellen Plan an und beschreibt die maschinistisch umfasste Bühne als kinetischen Raum des verwandlungsfähigen Dekors und der Intermedien.

Die *scene* konstruiert Sabbattini ausgehend von einem idealen Sichtpunkt, der im Zuschauersaal liegt. Er übernimmt diese Praxis von seinem Lehrer, dem Mathematiker Guido Ubaldo del Monte (1545-1607), der diesen Projektionspunkt für die gesamte bildhafte Konstruktion erstmals *im Saal* annimmt und 1600 in einem Buch vorstellt. Die Qualen der Szenographen des 16. Jahrhunderts finden damit ein Ende, denn diese hatten den Projektionspunkt stets auf der vorderen Bühnenkante angenommen und sich in der Folge mit perspektivischen Häuserfluchten abgemüht, die schon in der Bühnenmitte den Darstellern nur noch bis zum Knie reichten. Sabbattini übernimmt also die Innovation del Montes und macht sie mit seinem Lehrbuch zum Standard. Bei diesem für die Konstruktion zentralen Projektionspunkt handelt es sich jedoch nicht um eine bestimmte Stelle im Saal, sondern um einen *Punkt in Augenhöhe* eines erhöht platzierten Betrachters, dem Fluchtpunkt auf dem Abschlussprospekt genau gegenüber. An diesen Punkt wird der Fürst in der Loge später sein Gesicht bringen. Im sogenannten Verfahren der *Luftperspektive* wird dieser Punkt vorweg als *Projektionspunkt* verwendet, von dem aus alle Visierlinien der Einrichtungen der *scene* festgelegt werden. Die folgende Beschreibung der Einrichtung der Bühne stützt sich denkbar klar ausschließlich auf zwei Dimensionen: In der *Breite* mit ihren Richtungen Rechts und Links werden die rechtwinkligen Häuserfronten und ihre Gassenabstände eingebracht. In der *Tiefe* mit ihren Richtungen Vorne und Hinten entsteht der Platz zwischen den Häusern als Spielfläche und fluchtet in die malerischen, phantastischen Erweiterungen der Szene auf dem Abschlussprospekt.

Bühnenboden und Bühnenhimmel sind perforiert, voller Schlitze, Löcher und Klappen. Darunter und darüber arbeiten Maschinisten an Schiebe- und Zugvor-

---

10 *Pratica Di Fabricar Scene e Machine Ne'Teatri. Di Nicola Sabbattini Da Pesaro,* Pesaro 1637 und Ravenna 1638.

11 Vgl. Ulrike Haß, »Sabbattini: Analytik des Übergangs«, in dies.,*Das Drama des Sehens. Auge, Blick und Bühnenform*, München: Fink 2005, S. 322-347, hier S. 325.

richtungen, Winden, Hebeln, Kurbeln und Stricken und machen die plötzlichen Verwandlungen der *scene* möglich: Die Stadt brennt, die Hölle öffnet sich feuerspeiend, der Himmel bewölkt sich und entlässt auf einer niedersinkenden Wolke nie gesehene, allegorische Wesen. Die Bühne der *machine* stützt sich vollends auf die Dimension der *Höhe* mit den Richtungen Oben und Unten. Sie reißt den Raum in der Vertikalen auf, aber sie destabilisiert ihn nicht (wie etwa bei Torelli), sondern überführt in sofort in ein neues Bild. Bei Sabbattini wird der Bildraum durch einen Maschinenraum potenziert und fingiert mit ihm eine veränderliche und daher ›unbegrenzt ausgedehnte‹ Welt der körperlichen Volumina.

Die Merkmale der Bühne Sabbattinis korrelieren auf frappierende Weise mit Descartes' Beschreibung der *res extensa*, während der Projektionspunkt ihr gegenüber alle Züge der *res cogitans* aufzuweisen scheint. Es handelt sich um einen Sichtpunkt, an dem »das, was sich meinem Geist so klar und deutlich zeigt«[12] von einem *ich* (*je*) empfangen wird, während sich das *ich selbst* (*moi*) der denkenden Substanz nicht exponiert und sich nicht zeigen kann. Wie der Sichtpunkt selbst ist auch der Denkinnenraum ohne Ausdehnung und körperlos. Mit diesem ausdehnungslosen Punkt wird eine unräumliche Größe und damit eine Spaltung in den Raum eingeführt. Die Überlagerung von Visibilität und Räumlichkeit gelingt nur über einen *Hiatus*, mit dem diese Spaltung im Raum übersprungen wird. »Was Descartes darüber sagt«, so Déotte, »*dass ich eine denkende Substanz bin, die nicht der Körper ist*, nimmt den Ort und die Stelle dieser Teilung ein«[13]. Der Körper gehört dem Raum der ausgedehnten Sache an, die sich nicht exponieren kann, weil sie kein Gesicht hat. Das *ich* hat indes eine Stelle im Sichtbaren, die in Wirklichkeit ein Punkt ist. An diesem Punkt kommt das *ich* jedoch nicht mit einer empirischen Subjektivität überein, noch nicht einmal mit einem Empfänger, es ist nur das Auge, das jede perspektivische Konstruktion am Ausgangspunkt ihrer Operationen voraussetzt.[14]

Erbe des historischen Versuchs, Sichtbarkeit und Innenräume zu amalgamieren, ist der Schnitt zwischen Körper und Auge, der nicht verbesserungsfähig und daher bis heute unvermindert aktuell ist. Etwa wenn es darum geht, Theateraufführungen mit einer Virtual-Reality-Brille als körperlos schwebendes Wahrnehmungsorgan zu verfolgen. Dabei geht es nicht nur um das Wegfallen einer Bühnendimension in einer vorfabrizierten Aufnahme. Gerade der Zoom, die Möglichkeit, dem Schauspieler näher gerückt zu werden bewirkt den Eindruck, sich selbst physisch geradezu aufzulösen. »Man wird dezentral als Anwesenheit, ungebündelt und diffus wie Sonnenschein«, beschreibt der Schriftsteller Clemens J. Setz seinen

12 René Descartes, *Abhandlung über die Methode*, deutsch von Kuno Fischer, Stuttgart: Reclam 1961, S. 19.

13 Déotte,*Video und Cogito*, S. 88.

14 Die vorstehenden Sätze paraphrasieren Déotte, vgl. Déotte, *Video und Cogito*, S. 85.

einschlägigen Sichtungsversuch, den er als »Einübung der eigenen Abwesenheit« betitelt.[15]

II.

Sabbattini hatte eine dualistische Konzeption hinterlassen. Seine Nachfolger sind bestrebt, *scene* und *machine* stärker miteinander zu verschmelzen, das Raumbild zu aktivieren und den Bühnenraum insgesamt zu dynamisieren. Giacomo Torelli (1608-1678) steht wie kein anderer für eine fast zügellose Steigerung der Tiefenwirkung und eine ebenso hemmungslose Entfesselung von Dynamik ein. Torelli perfektioniert die automatischen Operationen des Maschinentheaters, indem er die Seitenkulissen nicht mehr schieben lässt, sondern deren Bewegung durch Schlitze im Bühnenboden in die Unterbühne verlegt und ihre Handhabung optimiert. Dieselbe Operation sieht er für die Abschlussprospekte vor. Für seinen Bühnentypus führt er unterschiedliche Traditionslinien des 16. und frühen 17. Jahrhunderts in *einem Schema* zusammen,[16] das bis zum Ende des 18. Jahrhunderts als Prototyp der Bühnen- und insbesondere Opernausstattung gilt.[17] Sein Prototyp sieht gewaltige, streng axial angelegte Tiefenräume vor, die je nach Erfordernis Waldschneisen, Hafenanlagen, Grotten, Prunkstädte, Paläste oder Wolkensäle darstellen können. Torelli, dessen Arbeiten den Ruhm des venezianischen Maschinentheaters begründen, wird 1645 im Auftrag von Ludwig XIV. nach Paris gerufen und inszeniert 16 Jahre lang am Hof von Versailles, bis ein Konkurrent Torellis Rückkehr nach Italien erzwingt. In Fano entwirft Torelli in den sechziger Jahren seines Jahrhunderts einige seiner radikalsten Dekorationstypen.

Torellis in die Ferne fliehende Alleen, die jede beliebige, illusionäre Wirkung und Tiefe artifiziell erzeugen und fingieren können, werden durch ein System von relativen Räumen möglich: Hinter der Tiefe der Vorderbühne wird die zweite Tiefe einer weiteren Hinterbühne eingerichtet, die noch durch die Einrichtung einer dritten Hinterbühne gesteigert und im Abschlussprospekt mit der Darstellung einer weiteren Tiefe kombiniert werden kann. Torellis Fluchten erscheinen *unendlich*. Sie wollen die *Darstellung der Entfernung* nicht in der Nähe, sondern in der Ferne selbst zur Erscheinung bringen. Ihr entspricht ein registrierendes *Auge*, wie es

---

15 Clemens J. Setz, »Einübung der eigenen Abwesenheit. Über VR-Theater – Ein Essay«, in: *Theater der Zeit*, April 2021, S. 13-16, hier S. 15.

16 Per Bjurström nennt die Scena satirica, die Intermedientradition sowie mittelalterliche Himmel- und Höllendarstellungen, in ders., *Giacomo Torelli and the Baroque Stage Design*, Stockholm: Almqvist & Wiksell 1962, S. 198-211.

17 Nach Auskunft der *Encyclopédie ou dictionaire raisonné des scenes* (1772) umfasst das Schema des Prototyps zehn Dekorationen. 4 Landschaften: Garten, Wald, Wüste, Landschaft; 1 Interieur (gleich wo); 1 ländliche Architektur mit Hafen, 4 Architekturdekorationen: Palast, Salon, Tempel, reiches Gefängnis, zit.n. Bjurström, *Giacomo Torelli*, S. 202.

Schiffsreisende gegen den Horizont richten. In Torellis Entwürfen der letzten Jahre mehren sich die zweistöckigen Perspektiven. Eine große Himmelsdekoration, die sich in die Tiefe öffnet, zeigt anstelle eines axialen Zentrums zwei Wolkenkreise übereinander, in jedem einen Tempel. Diese doppelten Wolkenkreise können sich in anderen Dekorationen ihrerseits wieder verdoppeln. Der Himmel ist nur einer unter mehreren; das himmlische Jerusalem, symbolisiert durch den Tempel im Wolkenkreis, gibt es mehrfach. Den metaphysischen Horizont in dieser Weise zu vervielfachen, heißt, ihn durchzustreichen bzw. dem Kalkül der Darstellung zu unterstellen. Torellis Spiel mit seriellen *Verdoppelungen* beglaubigt eine extreme Verschärfung der *Relativität des Raums*.

Auch wenn die Veröffentlichungen erst sehr viel später erfolgten, so scheint es doch kein Zufall, dass Isaac Newton in seinen *Quaestiones* (1665/66) die ersten Konturen seiner Theorie zu den Fluxionen (Infinitesimalrechnung), zur Theorie des Lichts und zur Gravitationstheorie im selben Zeitraum entwickelt, in dem Torelli seine metaanalytischen Bühnenräume entwirft.[18] Newtons Theorie des absoluten und relativen Raums schließlich korrespondiert mit den durch Torelli aufgeworfenen Fragen. Newton wendet sich gegen die cartesianische Zweiteilung der Welt und macht theologische Gründe geltend, um einen absoluten Raum zu behaupten. Der absolute Raum sei gleichsam als »Sensorium Gottes«[19] zu begreifen, durch das er überall, unabänderlich und stets gegenwärtig, wahrnimmt. Dieser gedachte, absolute Raum ist der menschlichen Wahrnehmung nicht zugänglich, jedoch aus heuristischen Gründen für Newtons Beschreibung objektiver Bewegung unerlässlich. Er zeichnet sich durch absolute Bewegung aus, die dynamisch gedacht wird und durch Kräfte verursacht wird, die Körper mittels der Gravitationskraft aufeinander ausüben (*actio in distans*). Auf diesen absoluten Raum geht die bis heute geläufige, triviale Vorstellung vom Raum als einem Behälter zurück, der unveränderlich bleibt, unabhängig davon, ob sich überhaupt etwas oder Vieles in ihm befindet, eben wie eine stabile Kiste. In der Funktion eines absoluten Bezugsraums, erlaubte die Annahme eines absoluten Raums alle möglichen relativen, lokalen Raumordnungen im Plural. Relative, begrenzte Räume sind mit einem Schiff vergleichbar, das einen universalen Ozean quert.

Torellis serielle Dekorationen verhalten sich zum Maschinenraum der Bühne durchaus wie Newtons relative Räume zum absoluten Raum. Torelli verwendet immer dieselben Achsen, die zentral, symmetrisch in die Tiefe fluchten, nur das

---

18 In Torellis *La Divisione del Mondo* (1675) teilt sich ein gigantischer Globus auf der Bühne. Vgl. Haß, *Das Drama des Sehens*, S. 352 (ebd. die Angaben zu Bjurström).

19 So der Streitpunkt in § 3 des Briefwechsels zwischen Leibniz und Clarke als Vertreter der Positionen Isaac Newtons 1715/1716, in: Samuel Clarke, *Der Briefwechsel mit G. W. Leibniz von 1715-1716*, zit.n.: Jörg Dünne, Stephan Günzel (Hgg.), *Raumtheorie. Grundlagentexte aus Philosophie und Kulturwissenschaften*, Frankfurt a.M.: Suhrkamp 2006, S. 58-73, hier S. 58ff.

Dekor der Kulissen wechselt und gibt die unterschiedlichen, relativen Räume an: Waldschneise, Hafen, Grotte, Park etc. Während der relative Raum einen bestimmten Ort darstellt, verhält sich die Maschine dazu wie ein universeller, absoluter Bezugsraum. Sämtliche Erscheinungsweisen des Dekors gehören jeweils begrenzten, relativen Räumen an, während die Aufnahmevorrichtungen und Maschinen mit ihren kinetischen Möglichkeiten unbegrenzt, tendenziell unendlich und unaufhörlich sind. Torellis Fluchten reflektieren die barocke Bühne auf eine abstrakte und zugleich absolut spekulative Weise. Indem sich Torelli auf die operativen Einrichtungen der Bühne stützt, die als solche nicht das Ziel einer sinnlichen Erfahrung sind, nimmt er die Maschine als einen Bezugsraum aller möglichen Dekorationen und Perspektiven (die hier im Plural stehen, weil sie sich vervielfachen lassen) an. Er entdeckt die Glätte, das Potentielle, das Unaufhaltsame in der Wirkung von Kräften aufeinander, kurz, das Kinematische der Maschine als ein gleichsam ozeanisches Reservoir für alle nur denkbaren relativen Räume. Aus der maschinellen Perspektive ist der relative Raum eine Teileinheit, die unendlich variabel bestückt werden kann. Aus der Perspektive des relativen Raums ist das maschinelle Reservoir pure Kinematik und Dynamik, ohne eine feststellbare Ursache der Kraft. Torellis Arbeiten entdecken im Verhältnis von Dekoration und Maschine die Bühne als Sehmaschine, und sie sind Sehmaschinen.

Die räumliche Destabilisierung, die Torellis Sehmaschinen erzielen, beruht nicht mehr in erster Linie auf der überwältigenden Verwandlung, sondern auf der ungehemmten Dynamik der schier unendlichen Alleen, die in die illusionäre Tiefe des Raumes entschwinden. Diese unendlichen Fluchten fungieren als Sichtfluchten, in denen sich der Blick verliert (wie im Spiegel). Er lässt wiederum ein isoliertes Auge zurück, das wie ein Aufnahmeapparat arbeitet, registriert, liest und genießt. Die erreichte räumliche Destabilisierung wird nicht mehr, wie noch bei Sabbattini, durch die Illusionskraft eines neuen überraschenden, aber wiederum auch neu orientierenden Tableaus ausgeglichen. Das Tableau zeigt bei Torelli vielmehr, dass es seiner Form nach eine »Serie von Serien«[20] ist. Es folgt dem Spektakel in maschinisch regierte, instabile Räume hinein, welche umgekehrt die Serialität des Tableaus hervorkehren. Keinesfalls ist diesem Tableau jener barocke Imperialismus anzuheften, dessen es verdächtigt worden ist. Seine eher diskontinuierlichen Implikationen, die Bild auf Bild hervorbringen, oder, wie hier bei Torelli, zu geregelten, diskreten Serien führen, die jeweils ein Tableau (eine Dekoration) als Ereignis behaupten, sind letztlich die Folge des Versuchs, das, was

20 Zum Tableau, das sich von seinem Ort gelöst hat und transportabel geworden ist, vgl. Foucault: »Muss man die letzten Müßiggänger darauf hinweisen, dass ein ›Tableau‹ (und wahrscheinlich in allen möglichen Bedeutungen des Wortes) formal eine ›Serie von Serien‹ ist?«, in: Michel Foucault, *Archäologie des Wissens*, aus dem Französischen von Ulrich Köppen, Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1981, S. 20.

zu sehen sein soll, in geschlossene Räume einzutragen. Diese Räume sind jedoch nicht perfekt zu schließen, sie sind nicht dicht. Es gehen Arbeiter an die Maschinen in den Unter- und Hinterbühnen, es gehen Darsteller auf die Bühne und in die Kulissen, es geht Publikum in den Saal. Dem Versuch, diese Räume zu schließen, widerstreitet die pure Pluralität der Sichten, die hier zusammenarbeiten und sehen sollen.

III.

Das theoretische Hauptwerk von Andrea Pozzo (1642-1709) erscheint in zwei Bänden 1693 und 1700 in Rom, wenig später die deutsche Erstausgabe *Der Mahler und Baumeister Perspectiv. Erster und Zweiter Theil* in Augsburg. Zahlreiche Auflagen machen es im 18. Jahrhundert rasch zu einem Standardwerk der Perspektivkunst. In diesem Werk gibt Pozzo den Plan seiner Bühne in schematischen Grundrissen und Längsschnitten wieder. Seine Pläne sind mathematisch exakte technische Zeichnungen, die keine Grundrisse wiedergeben, sondern optische Schemata, die sich in jeden beliebigen Raum eintragen lassen. Diese Möglichkeit beruht auf der erstaunlichen Besonderheit, dass Pozzo den idealen Sichtpunkt nicht mehr *im* Zuschauersaal, sondern in der rückwärtigen Gebäudewand des Saales annimmt. Damit entfällt, unabhängig von der üblichen Bühnenpraxis, die noch lange daran festhält, die Fürstenloge. Das perspektivische Schema erlangt bei Pozzo vollständige Autonomie, die jedoch auf dem seltsamen Paradox beruht, dass im idealen Sichtpunkt der Konstruktion ein Zuschauer vorgesehen ist, der diese Stelle nicht einnehmen kann. Die vollständige optische Erschließung des Raumes ist bei Pozzo mithin abhängig von der Funktion eines *unmöglichen Zuschauers*.

Des Weiteren definiert Pozzo die Szene nicht als Raum oder Volumen, sondern als Tableau, das auf der Grundlinie spielt, die mit der Bühnenkante übereinkommt. Pozzo definiert es in *Distanz*, *Höhe* und *Breite* dem Zuschauer *gegenüber* wie eine Tafel, *tabula* bzw. *quadro* heißt diese Eintragungsfläche bei Pozzo. Die Bühne wird also als Zone zur Bildherstellung bestimmt, die sich auf einen piktoralen Schnitt durch eine optische Architektur stützt. Für die Erfassung des gesamten Raums im Schema der bildhaften, piktoralen Perspektive, ist es wesentlich, dass Pozzo, erstmals kein reales Gebäude mehr zugrunde legt. Sein Schema ist ohne jede konkrete räumliche oder gesellschaftliche Bezugsgröße. Es geht von einem optischen *Plan*[21] aus, mit dem insofern ein Definitionswechsel des Publikums verknüpft ist, als dieses nun selbst vollständig im Schema der piktoralen Perspektive Platz nimmt.

21 Zum Bedeutungswandel des *Plans* von einem räumlichen (Grundriss) zu einem zeitlichen Begriff (Projekt) im frühen 18. Jahrhundert, vgl. den Eintrag »Plan« in: *Etymologisches Wörterbuch des Deutschen*, erarbeitet vom Zentralinstitut für Sprachwissenschaft unter der Leitung von Wolfgang Pfeifer, Berlin: Akademie-Verlag 1989.

Aus einem Publikum, das in Anwesenheit des Fürsten und seiner Entourage im Saal und in den Logen politischen und erotischen Interessen nachging, werden Zuschauer, konzentriert und reduziert auf das Schauen. Der Rahmen des Bildes hat sich über den gesamten Theaterraum gelegt und kommt mit dessen Grenzen überein. Der Bildtypus, um den es hier geht und den Pozzo im ungewöhnlichen Begriff der *tabula* fasst, entspricht am ehesten dem eines durchsichtigen Fotonegativs, das sich zweiseitig, jeweils von hinten belichten und von vorne betrachten lässt. Entsprechend hat es seinen Rahmen nicht in den Abmessungen eines manifesten Stückchens Zelluloid, sondern in der oder den Lichtquellen einerseits und den Betrachtenden, Lesenden andererseits.

Vor allem in seinen Kirchenraumgestaltungen entfaltet Pozzo sein virtuoses Spiel mit den Grenzen zwischen dem Raum realer Architektur und dem Raum der Malerei, die er durch das *Weglassen des Rahmens* ignoriert bzw. in ihren Übergängen, den sogenannten Stichkappenzonen, verwischt. Damit löst sich aber auch die Grenze, die den Raum des Bildes üblicherweise vom Raum des Betrachters (in einer Architektur) scheidet, tendenziell auf. Sie wird temporär unbestimmt und durchlässig. Die Betrachter werden gleichsam zur Stelle eines reinen malerischen Empfangs, der sich nur noch auf sie und außerhalb ihrer auf keinen weiteren Rahmen mehr stützt. Auf diese Weise zielte Pozzo darauf, »die Trennung von Real- und Kunstraum aufzuheben und die Illusion eines Raumkontinuums zu schaffen.«[22] Ein Raumkontinuum, das zum Beispiel im Fall der römischen Kirche Sant'Ignazio den Fußboden des Betrachters und die Säulenstellungen des Gewölbes, seine lichthaften Öffnungen sowie die malerische Öffnung der Kirchendecke in den Himmel und die dazwischen schwebenden Toten und Engel *in einem Raum* behauptet. In diesem *virtuellen Raum* vollzieht sich nun das »Wunder der Raumverwandlung, die dem Betrachter die Vision vor Augen hält, in einer sich dem Himmel öffnenden Kirchenarchitektur dem Herabsinken des Himmels samt der Heiligen in den Kirchenraum beizuwohnen.«[23]

Die Überlagerung von realem und fiktiven Raum reicht über bildhafte Darstellungen hinaus. Sie erlaubt den *Vorgang*, das *Beiwohnen* und das *Ereignis* des Undarstellbaren. Für die Überlagerung nutzt Pozzo das von ihm zur Meisterschaft getriebene Spiel mit anamorphotisch verschobenen Koordinaten in Bezug auf den Standpunkt eines Betrachters. Dieses Spiel fiktionalisiert den dargestellten Raum und lässt ihn fast beliebig gewölbt, gestreckt, zusammengezogen oder gedehnt erscheinen. Wer auch immer sich als Betrachter hier einfindet, kann richtige, falsche, annähernde oder verwirrende Standpunkte einnehmen und wird allein durch die Vielzahl möglicher Standpunkte mobilisiert. So ist es zum Beispiel möglich, den

22 Felix Burda-Stengel, *Andrea Pozzo und die Videokunst. Neue Überlegungen zum barocken Illusionismus*, mit einem Vorwort von Hans Belting, Berlin: Gebr. Mann 2001, S. 107.

23 Burda-Stengel, *Andrea Pozzo*, S. 106.

Illusionsapparat von der Seite aus zu betrachten und dadurch gleichsam ›auszuschalten‹ und ihn durch die Einnahme des idealen Sichtpunktes wieder ›einzuschalten‹. Die Grenze des Spiels von ›on‹ und ›off‹ liegt in den Betrachtenden selbst, auch wenn es, wie im Fall der Scheinkuppel in der Jesuitenkirche in Wien nur einen idealen Sichtpunkt gibt, den sie indes *nacheinander* einnehmen können.

Wird dieses Prinzip der Negation fester Rahmungen auf den Theaterraum übertragen, so ist daran zu erinnern, dass Pozzos abstraktes, optisches Schema von der Negation eines idealen Sichtpunktes im Saal ausgeht. Damit ist vor allem gesagt, dass in Pozzos Theater niemand ideal sieht. Wer hier sieht, verfügt – wie die im Kirchenraum frei beweglichen Betrachter – nur über *eine* mehr oder weniger verzerrte, anamorphotische Teilansicht. Pro Zuschauer gibt es einen Gesichtspunkt, einen Ort bzw. einen *point de vue*, wie es in der Monadologie von Leibniz heißt. (Die Parallelen zur Raumtheorie des Zeitgenossen Leibniz sind ohnehin augenfällig). Wird der geometrale, körperliche Vergleichsmaßstab verlassen, dann werden dessen Grundbegriffe »letztlich bedeutungslos und deshalb aus mathematischer Sicht unbrauchbar.«[24] Pozzo und Leibniz verabschieden das Prinzip fester Vergleichsmaßstäbe und vorausgesetzter Rahmungen. Infolgedessen wird Raum als Relation von Lagen, Orten, Körpern, Beziehungspunkten oder Teilansichten, mithin topologisch begriffen. Pozzos optische Erschließung des Theaterraums zielt darauf, dass die Teilansichten sich über die Zuschauerplätze hinweg gleichsam wohltemperiert ausbreiten. Die in seinem Theater anerkannte Multiperspektivität entfaltet sich somit auf der Grundlage einer Ordnung, die keinen herausragenden Fixpunkt kennt (sie hat ihn ausgeschlossen). An seiner Stelle wird die relationale Verflechtung der je voneinander verschiedenen Gesichtspunkte als eine neue *res extensa* anerkannt. Sie ergibt sich aus der schieren Pluralität der Gesichtspunkte, die hier zusammen sehen sollen, unüberschaubar für den Einzelnen, aber nicht unzugänglich, insofern ihm ein Gesichtspunkt unter den vielen zukommt.

Mechanica, Technik

In Verbindung mit der definitiven Unüberschaubarkeit des Ganzen entfaltet sich ein barocker Perspektivismus, der alles kann, denn er hat sein Maß und seine Regeln in sich selbst und kennt kein Modell oder äußeren Bezugspunkt. Es entstehen unzählige Ordnungen, alle voneinander verschieden und alle in sich regelmäßig. Allein sieben Künste zählt der Ulmer Baumeister und Architekturtheoretiker Joseph Furttenbach (1591-1667) der *Mechanica* als Töchter zu: die Perspektive, Naviga-

24 Stephan Günzel, »Raum – Topographie – Topologie«, in: *Topologie. Zur Raumbeschreibung in den Kultur- und Medienwissenschaften*, hg. v. Stephan Günzel, Bielefeld: transcript 2007, S. 22.

tion, Astronomie, Geographie, Planimetrie, Geometrie und Arithmetik, des Weiteren sieben angewandte Künste als Söhne: Landschaftsgestaltung, Wasserleitung, Feuerwerk, Büchsenmacherei, Militär-, Zivilarchitektur sowie Schiffsbau. (Abb. 1) Furttenbach, wie auch Descartes, verwenden das Wort Kunst (vom Kunsthandwerk des Dammbaus bis zu den Zahlenspielen der Arithmetik) als Synonym für *Technik*.[25] Diese Technik umfasst produktive Akte und maschinische Operationen und besteht mithin aus *Tätigkeiten und Machinationen*, die sich nach ihrer eigenen Effizienz und Exaktheit bemessen. Anstelle des abgeschlossenen Werks vor Ort rücken Produktionsvorgänge und darstellende Operationen als solche in den Fokus, werden überall zum Gegenstand des Studiums, zur forschenden Praxis in den Werkstätten und Laboratorien sowie zum Experimentierfeld in den supranaturalen, darstellenden Künsten.

Abb. 1: Joseph Furttenbach, Mechanica und ihre Töchter und Söhne (Frontispiz), Mechanische Reißlade. Aus: Furttenbach, Architectura Privata, *Augsburg 1641, Math 2° 323/d4 (2)*



Unzählige Ordnungen und ebenso viele relative Perspektiven: *Raumtheoretisch* wird die Wendung zur Vielzahl von Teilansichten und dezentrierten Perspektiven von Leibniz, dem Verfasser der *Monadologie*, topologisch begriffen: als ein unanschauliches, in sich selbst ungleichzeitiges räumliches Geflecht. Dieses Geflecht zeitigt Raum, der sich ausdehnt, sich jedoch nicht räumlich-horizontal innerhalb

25 Zu »Wissensräumen des Theaters« bei Joseph Furttenbach vgl. Jan Lazardzig, »Architektur-Theater«, in: *Architektur in transdisziplinärer Perspektive*, hg. v. Susanne Hauser u. Julia Weber, Bielefeld: transcript 2015, S. 313-343.

bestimmter Grenzen konkretisiert, sondern unbegrenzt und gleichsam unräumlich in der Vertikale des Ereignisses spielt. Dabei nimmt die Amalgamierung gebauter Räume mit optischen Einrichtungen die Stelle eines *verschwindenden Vermittlers* ein. Analog zum Geldfluss, der das Absolute relativiert und jeden Gebrauchswert zum Tauschwert macht, besorgt die optische Definition von Räumen deren Austauschbarkeit. Pozzos Schema ohne jede räumliche oder gesellschaftliche Bezugsgröße lässt sich überall eintragen. Dies führt Pozzo zu der herausragenden Entdeckung, dass die optische Einrichtung von Räumen nichts verkleidet oder verdeckt (keinen realen Raum), sondern ihre erreichte technologische Durchdringung in der Wahrnehmung der je einzelnen ihren beweglichen und veränderlichen Ort hat. Sie *ereignet* sich an diesem Ort und findet in ihm ihre Grenze (mit der Täuschungen und Trugbilder spielen). Kommen ihrer viele wie in einem Theatersaal gleichzeitig zusammen, sind sie als topologisches Geflecht vielfacher Körper, ihrer Orte und ihrer *points de vue* im Plural zu fassen, die als solche den *Raum machen*. »Raum ist kurzum das«, schreibt Leibniz in seinem fünften und letzten Brief an Samuel Clarke 1716, »was sich aus den Orten ergibt, wenn man sie zusammennimmt«.[26]

Raumtheoretisch sind mit Pozzo alle Grundlagen für die kommende Bühnenentwicklung ausformuliert und gegeben. Nicht nur für die unmittelbar kommende Entwicklung der Einrichtung von Zuschauerordnungen einer erleuchteten Bühnenschachtel gegenüber, welche, je nachdem, Seitenkulissen und Abschlussprospekte mit gemäßigter Perspektivkonstruktion aufweist oder Maschinen und Apparaturen zur Bespielung in der Vertikalen vorsieht. Auch die nur knapp einhundert Jahre nach der Einrichtung von sogenannten Guckkästen einsetzenden Reform- und Kritikbewegungen der Avantgarden, die sich in Abwendung von der Ordnung des Tableaus in unterschiedlicher Weise auf die Topologie der Bühne beziehen, indem sie illusionsbildende Verfahren aufsprengen und »kinetischen Explorationen« (Brandstetter) im wortwörtlichen Sinn Raum geben,[27] stellen sich als mögliche Entfaltungen der raumtheoretischen Annahmen im Barock dar und sind und namentlich bei Pozzo schon vorgedacht.

Historisch bewegen sich die Dinge jedoch nicht auf dem Gedankenschachbrett, sondern verlaufen vielgliedrig durch die je konkret situierten kulturellen Ensembles von Macht und Politik. Noch lange nach Pozzo hält man an den Fürstenlogen

---

26 Zit. n. »Gottfried Wilhelm Leibniz: Briefwechsel mit Samuel Clarke«, in: Dünne, Günzel (Hg.), *Raumtheorie*, S. 68-71, hier S. 69.

27 Zu Bezugspunkten von Avantgarden und Barock vgl. die Beiträge von Gabriele Brandstetter, Hannes Böhringer, Bernhard J. Dotzler u.a. in: *Spuren der Avantgarde. Theatrum Machinarum. Frühe Neuzeit und Moderne im Kulturvergleich*, hg. v. Helmar Schramm, Ludger Schwarte u. Jan Lazardzig, Berlin: Walter de Gruyter 2008.

im idealen Sichtpunkt im Saal fest. Gleichzeitig erlaubt jedoch die erreichte Definition der Bühne als *quadro*, als Eintragungsfläche (*tabula*), dass alles zur sichtbaren Darstellung gelangen kann, was sich auf ihr eintragen lässt. Das Experimentieren setzt sich fort, jedoch eher manieriert als entfesselt, wenn vermehrt malerische Raffinessen, lichtreflektierende Flächen und Feuer oder bemalte transparente Szenerien zum Einsatz gelangen. Am Wiener Kaiserhof wirkt in der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts die Familie Galli-Bibiena, Architekten und Theateringenieure, wie sie jetzt heißen. Namentlich Giuseppe wird für den Einsatz von Winkelperspektiven im Bühnenraum gerühmt, die beliebig gekrümmte, diagonal gekreuzte Räume und verschachtelte Architekturen zur Anschauung bringen.[28] Doch ist in diesen Weiterungen auch schon die Erschöpfung zu spüren, denn die Systemräume optischer Architekturen sind als Werkstatt der Bilder tot. (Nicht umsonst nahmen sie von Descartes' Demonstration anhand eines toten Ochsenauges ihren Ausgang.) Es fehlen der Blick und das Begehren: Der *point de vue* ist niemals ein Punkt gewesen, sondern Ort und Körper. Der *Leibraum* des einzelnen schließt den *Gesichtspunkt* ein und schließt damit ein, was den bloßen Architekturen des Sehens fehlt: etwas, das »den Gesichtspunkt besetzt und ohne das der Gesichtspunkt keiner wäre. Notwendigerweise ist das eine Seele, ein Subjekt«.[29]

Damit hat die Stunde für das Theater der Schauspieler geschlagen, die sich seit Mitte des 18. Jahrhunderts allmählich von den Straßen lösen und in die als Schauanlagen konzipierten Architekturen einziehen.

Aus gegebenem Anlass: Das Gothaer Hoftheater

Das mächtige Schloss Friedenstein thront wie eine barocke Zitadelle auf der eher moderaten Anhöhe über der Stadt Gotha (heute 45.000 Einwohner) und bildet in allem eine Schlossanalage der Superlative: Es ist Deutschlands größter Schlossbau aus dem 17. Jahrhundert, die prächtigste Residenz im Thüringer Raum, das älteste original erhaltene und funktionsfähige barocke Maschinentheater in Deutschland, eine der bedeutendsten nationalen Bibliotheken mit historischen Beständen des 16. bis 18. Jahrhunderts usw. Unter Ernst I., genannt der Fromme, von Sachsen-Gotha auf den Resten der geschliffenen Festung Burg Grimmenstein errichtet, wird es als Zentralbau geplant und erhält riesige Ausmaße, weil er neben den Wohn- und Repräsentationsräumen alle wesentlichen Behörden, die Münzstätte

28 Andrea Sommer-Mathis, »Barockes Kulissen- und Maschinentheater«, in: *Musiktheater im höfischen Raum des frühneuzeitlichen Europa: Hof – Oper – Architektur*, hg. v. Margret Scharrer, Heiko Laß u. Matthias Müller, Heidelberg: Heidelberg University Publishing 2020, S. 231-256. Zu Galli-Bibiena vgl. ebd., S. 253-256.

29 Gilles Deleuze, *Die Falte*, S. 41 und 43.

Gotha, Wirtschafts- und Versorgungseinrichtungen, Zeughaus, Marstall, Kirche, Bibliothek, Museum und Kunstkammer unter einem Dach vereinigen sollte. Die Sammlungen von Globen, seltenen Atlanten und Kunstschätzen, von antiken Vasen über ägyptische Mumien bis zu fernöstlichen goldverzierten Skulpturen, holten die Welt in einer Weise herein, die zwiespältig zwischen Bewunderung und Verfügung schwankt: die Welt zuhause. (Abb. 2) Die erheblichen finanziellen Mittel, die Schloss Friedenstein benötigte, wurden durch Steuern aufgebracht, entscheidend jedoch war der Subsidienhandel, d.h. der Soldatenhandel in großem Stil. Landeskinder wurden als Soldaten angeworben oder einberufen und zu militärischen Kontingenten zusammengestellt, die an kriegführende Fürsten vermietet wurden. Um 1700 wies das Herzogtum Sachsen-Gotha-Altenburg mit ca. 150.000 Einwohnern und 10.000 Soldaten einen höheren Militarisierungsgrad auf als etwa Brandenburg-Preußen. Seit dem späten 17. Jahrhundert verlieh Gotha regelmäßig Infanterie- und Kavallerietruppen an die römisch-deutschen Könige und Kaiser. Der Mietpreis war Aushandlungssache. 1734 etwa gingen 5.000 Soldaten für 120.000 Gulden in den Dienst des Kaisers Karl VI., der sich in den Osmanischen Kriegen engagierte. Im Siebenjährigen Krieg 1756-1763 verlieh Gotha sogar an beide Kriegsgegner Truppen.

Herzog Friedrich I., der Sohn Ernst des Frommen, kam 1670 an die Regierung und wünschte an seinem Hof ein Theater mit einer Kulissenbühne, die er in den Westturm des Schlosses anstelle des Ballsaales einbauen ließ und 1683 mit einer Vorführung ihres Verwandlungsmechanismus eröffnete. Diese Bühne war zunächst Mode, Spielzeug und Zeitvertreib des Hofes in einem, indem sie dem Bühnenspiel der herzoglichen Familie und höheren Hofbeamten selbst diente, die wiederum ihre Sprösslinge zu pädagogischen Zwecken, wie es heißt, mit einbezogen. Über eine weitere Aufführungsgeschichte im engeren Sinn ist nichts bekannt, bis im Jahr 1774 die Seyler'sche Schauspieltruppe in Gotha aufschlägt.

Bevor er in Gotha eintrifft, war der ehemalige Kaufmann und Bankier Abel Seyler von 1767 bis 1769 Hauptaktionär und faktischer Leiter des *Hamburger Nationaltheaters*. Gotthold Ephraim Lessing als Autor, Kritiker und Dramaturg und Schauspieler wie Konrad Ekhof, Friedrich Ludwig Schröder und Friederike Sophie Seyler (geb. Hensel), deren Spiel Lessing in der Hamburgischen Dramaturgie mehrfach rühmt,[30] wirken zusammen für einen neuen, nicht mehr am Typus orientierten, realistischen Schauspielstil. Das Hamburger Nationaltheater endet, weil Seylers restliches Vermögen aufgebraucht ist. 1769 wird die *Seylersche Schauspiel-Gesellschaft* mit etwa 60 Mitgliedern gegründet, die bis 1779 besteht. Die Seylers fallen schon in

30 Lessing nennt sie »ohnstreitig eine von den besten Aktricen, welche das deutsche Theater jemals gehabt hat«, in: Gotthold Ephraim Lessing, *Hamburgische Dramaturgie*, hg. von Klaus L. Berghahn, Stuttgart: Reclam 1981, Viertes Stück, S. 32.

Abb. 2: Entwurf eines Studier-Cabinets, aus Johann Jacob Schübler: Zweiyte Ausgabe seines vorhandenen Wercks, Vorstellend, Unterschiedliche Cabinets und Alcoves, *Augsburg 1730, Bl. 1, N 2°178*



die Zeit des größeren Respekts, der den reisenden Theatertruppen in einem neuen Klima des Interesses am Sprechtheater und am Drama zuteilwurde. Stationen sind das kurfürstliche Hannover (die Truppe als »königliche und kurfürstliche Hofschauspieler«), Chemnitz (wo Ekhof den Dichter Johann Wilhelm Gotter trifft, der zum Theaterautor der Seylers wird), 1771 der Weimarer Hof von Herzogin Anna Amalia. Nach dem Weimarer Schloss- und Theaterbrand 1774 folgt Gotha. Ekhof

bleibt mit einem Teil der Schauspieler in Gotha, während Seyler sich mit den anderen nach Frankfurt a.M., Mainz und Mannheim wendet. Der »Vater der deutschen Schauspielkunst«, wie Ekhof schon zu Lebzeiten genannt wurde, wird Theaterdirektor. Mit ihm gründet Herzog Ernst II. in Gotha das erste deutsche Hoftheater mit einem festen Ensemble; die Einrichtung einer Pensions- und Sterbekasse, einer ersten Altersvorsorge für Schauspieler, ist geplant. Das Gothaer Hoftheater entwickelt sich in den vier Jahren, die Ekhof hier bis zu seinem Tod 1778 tätig ist, zu einem Zentrum des deutschen Theaterlebens.

Das kleine Theater umfasst 165 Sitzplätze im Parkett und auf der schmalen, umlaufenden Galerie. Die Bühne weist eine Maschinerie zur gemäßigten Verwandlung auf, keineswegs ist sie mit den technisch hochgerüsteten, experimentellen Bühnen Torellis in weitaus größeren Saalanlagen zu vergleichen. Das Schlosstheater übernimmt aber die Kulissentechnik Torellis, mit der die auf Rahmen aufgebrachten Kulissenbilder nicht geschoben, sondern durch Schlitze im Bühnenboden auf Kulissenwagen ruhen – jeweils drei Kulissenwagen auf jeder Seite – durch die die eingehängten Bühnenbilder herein- und hinausgefahren werden können. Die Kulissenwagen können über einen Wellbaum und entsprechende Umlenkrollen in der Unterbühne gleichzeitig bewegt werden. Durch ein System von Seilzügen können die Prospekte, die das Bild in der Höhe ergänzen sowie der rückwärtig abschließende Prospekt hereingelassen oder hinausgezogen werden. Da es möglich ist, alle Kulissen synchron zu bedienen, sind schnelle Szenenwechsel bis zu drei Bildern bei offenem Vorhang möglich, für die neun bis zwölf Bühnenarbeiter benötigt werden. Im sehr niedrigen Bühnenboden, der knapp Stehhöhe aufweist, befinden sich zwei intakte Versenkungen, durch die Personen oder Requisiten von der Bühne verschwinden oder unvermittelt auf ihr auftauchen können. Für die Erzeugung entsprechender akustischer Effekte ist eine original rekonstruierte Wind- und die Donnermaschine erhalten.

Insgesamt sind die Verwandlungsmöglichkeiten dieses Theaters, das Ekhofs Namen angenommen hat, als sehr gemäßigt zu bezeichnen. Der typisch barocke Effekt kommt am ehesten zustande, wenn dieses Theater sich selbst aufführt, mit seinen blitzschnellen Verwandlungen überrascht, mit malerischen Details aufwartet und bei entsprechender Beleuchtung den Sog einer illusionären Raumtiefe wirken lässt. Je stärker sich das Spiel jedoch auf die modernen Schauspielkünste verlegt, desto mehr werden die Kulissen zu Begleitumständen. Sie treten zurück und werden sich kaum von jenen bemalten Prospekten der Sprechbühnen unterscheiden, die auch ohne Wellbaum im Keller auskommen. Das Prinzip der Verwandlung geht auf die paradoxale Identität des Schauspielers über und seine Kunst, sozusagen eigenschaftslos gleiches Geschick für die unterschiedlichsten Rollen aufzubringen. Die Signatur des Ekhof-Theaters beruht auf dem Zusammentreffen von

modernem Schauspiel und barocker Theatermaschine.[31] Aber als *Medienbastard* ist es darüber hinaus mit dem allgemeineren Zug verknüpft, dass hier zwei Theaterformen, die bis dahin getrennte Wege gegangen sind, amalgamiert werden. Das Theater der Schauspieler wird den optisch erschlossenen Räumen implementiert, die alles, was sich in ihnen zuträgt, ins Bild zwingen. Das Schauspiel verstrickt sich in einen unaufhörlichen Kampf mit seiner bedingungslosen Sichtbarkeit und seinem Gesehenwerden, das im System dieser Räume verankert ist und gleich einem *toten Auge*[32] auf seinen Gebärden lastet. Mit anderen Worten: Das ganze Theater ist nur als Medienbastard zu haben.

31 Auf dieses Zusammentreffen reagieren die beliebten, tagesaktuellen Hybridformen, die vor Ort entstanden: Der Hofkapellmeister Georg Anton Benda komponierte Melodramen, Singspiele (*Ariadne auf Naxos*) und komische Opern (*Der Jahrmarkt*). Für die Libretti sorgten die Gothaer Dichter Johann Wilhelm Gotter bzw. Johann Christian Brandes. Unklar ist, wo die Musiker für diese Aufführungen platziert wurden (es bleibt eigentlich nur das Parkett).

32 Wobei an dieser Stelle nicht nur an Descartes' Demonstration zu denken ist, sondern auch an die fragwürdige Provenienz des exorbitanten Reichtums der ernestinischen Herzöge. Beide Male handelt es sich um Macht, die im Bezugsrahmen des Todes ankert.

Ähnlichkeit, Spektakel, Markt. Theatermaschine und Regierung nach Shakespeare und Foucault

Sebastian Kirsch

> Of government the properties to unfold
> Would seem in me t'affect speech and discourse,
> Since I am put to know that your own science
> Exceeds, in that, the lists of all advice
> My strength can give you. […]

Mit diesen Versen beginnt *Measure for Measure*, die vermutlich 1603/1604 verfasste »Dark Comedy« William Shakespeares.[1] Zugeordnet sind sie Vincentio, dem Duke eines fiktiven Vienna, der mit ihnen seinem greisen Berater Escalus schmeichelt und zugleich das zentrale Thema des Stückes ankündigt: »Government«, das Regieren, und dessen Eigenheiten oder Grundsätze (»properties«). Und genau wie er sagt, wird Vincentio diese Eigenheiten hier nicht diskursiv entfalten; allerdings weniger, weil dies in Anbetracht von Escalus' Kenntnissen eine Verschwendung von Worten wäre, wie er behauptet. Vielmehr wird er im Folgenden vorführen, was das um 1600 heißen kann: »to govern«; und zwar im Rahmen einer Demonstration, die er trotz aller Beredsamkeit stumm und ohne Ansage durchführt, die er in der Art eines gigantischen Raum- und Bühnenexperiments umsetzt und mit deren spektakulärem Abschluss auch die Komödie zu Ende sein wird. So umfassend ist die Vorführung, dass sich rückwirkend noch die Eingangsworte selbst als Bestandteil der herzoglichen Regierungskunst zu erkennen geben: Auch sie gehören bereits zu Vincentios Demonstration, sein doppelbödiges Spiel ist mit ihnen schon im Gange – das Theater des Regierens hat hier schon vor seinem vermeintlichen Anfang eingesetzt.

1 William Shakespeare, *Measure for Measure*, hg. v. A.R. Braunmuller u. Robert N. Watson, London: Bloomsbury 2020 (= The Arden Shakespeare, 3. Auflage), v. 1-5. Zu äußeren Entstehungsdaten und Quellen des Stückes vgl. Walter Kluges Eintrag zu *Measure for Measure* in: Ina Schabert (Hg.), *Shakespeare-Handbuch. Die Zeit – der Mensch – das Werk – die Nachwelt*, Stuttgart: Alfred Kröner Verlag 2009, 5. Auflage, S. 484-454.

Wie Shakespeares andere Bühnenwerke zählt auch *Measure for Measure* nicht zum barocken Maschinentheater, wie es sich im 17. Jahrhundert vor allem auf dem europäischen Festland spektakulär entfalten sollte. Und doch dürfte dieses Stück auch auf einen Bedeutungszuwachs neuartiger Theatermaschinen reagieren, die um 1600 auch in London bekannt wurden. 1596 war hier mit dem »Blackfriars Theatre« die erste Innenraumbühne Englands eingerichtet worden. Diese war nicht nur im Privatbesitz des Shakespeare-Darstellers Richard Burbage; Shakespeares Truppe »The King's Men« durfte sie nach langen Kämpfen ab 1608 auch als Winterresidenz und zweite Spielstätte neben dem »Globe Theatre« nutzen. Anders als die Freiluftbühne des »Globe« verfügte das »Blackfriars« aber tatsächlich über Vorrichtungen für »magische« Spiegeltricks und andere Theatereffekte. So konnten die »King's Men« hier zum ersten Mal…

> das Licht regeln, was sehr wichtig war. Wenn man das Licht regeln kann, kann man auch den Effekt steuern. Auf der Bühne des *Globe*, unter freiem Himmel, gab es keine nennenswerten Blitzeffekte, und rings vom Publikum umgeben war es schier unmöglich, die Schnüre zu verbergen.[2]

Vor allem Shakespeares letztes Stück, der 1611 aufgeführte *Tempest*, scheint mit seinen betont (bühnen-)magischen Elementen und seinem Wetter-Zauber von den neuen technischen Möglichkeiten zu zeugen. *Measure for Measure*, gut sieben Jahre älter, enthält dagegen keine vergleichbaren Hinweise auf den Einsatz von Theaterzauber und Illusionstechnik.[3] Dennoch – oder vielleicht gerade deswegen – lässt es sich, wie ich hier argumentieren werde, als eindrucksvolle Reflexion des *epistemologischen Ortes* lesen, an dem sich an der Schwelle zum barocken Jahrhundert die Verwandlungs- und Effektapparaturen des Maschinentheaters einzurichten begannen.

Ich stelle *Measure for Measure* aber noch aus anderem Grund in den Mittelpunkt dieses Essays. Gerade in diesem Stück ist nämlich die Reflexion der Theatermaschine und ihrer Mittel mit besonderer Prägnanz auf eine Thematik bezogen, die mich hier besonders interessieren wird: Es ist eben die Frage, was die »properties of government« sind – eine Frage, die seit dem 16. Jahrhundert in den Ländern Europas eine ähnlich rasante (und uneinheitliche) Entwicklung nahm wie die der Theatermaschinen. »Mit dem 16. Jahrhundert treten wir in das Zeitalter der Verhaltensführungen, in das Zeitalter der Führungen, wenn Sie wollen, in das Zeitalter der Regierungen ein«, lautet der Befund aus Michel Foucaults ersten Vorlesungen

---

2 Gregory Doran, *The Shakespeare Almanac*, hier in deutscher Übersetzung zitiert nach Neil MacGregor, *Shakespeares ruhelose Welt*, München: C.H. Beck 2013, S. 139.

3 Den überlieferten Dokumenten zufolge wurde *Measure for Measure* übrigens zum ersten Mal an Weihnachten 1604 im Bankettsaal von Whitehall gespielt, nicht also im »Globe«.

zur »Geschichte der Gouvernementalität«.[4] Und das grundlegende Problem, das Foucault zufolge in diesem Zeitraum aufkam, entspricht fast wörtlich dem ersten Vers von *Measure for Measure*: »Was ist die Kunst des Regierens?«[5]

Es ist also der Konnex zwischen den Theatermaschinen und der Entstehung neuartigen Regierungswissens um 1600, dem ich hier genauer nachgehen möchte.[6] Im Rahmen dieses Aufsatzes werde ich mich dabei auf zwei Aspekte dieser Verbindung konzentrieren. So lässt sich die innere Beziehung zwischen der doppelbödigen Regierungskunst Vincentios und der Logik theatraler Effekt- und Verwandlungsmaschinen, die in *Measure for Measure* schon von den ersten Versen an thematisch ist, zum einen als Variation einer Verwandtschaft begreifen, auf die bereits Walter Benjamin hinwies: derjenigen zwischen der Arbeitsweise der Theatermaschinen und den »Machinationen« – also den Winkelzügen und Tricks – barocker Intrigantenfiguren nämlich (die übrigens auch Benjamin mehrfach an Stücken Shakespeares explizierte). Indes lässt sich an *Measure for Measure* auch ablesen, dass der Trickreichtum der Intriganten dem Souverän um und nach 1600 nicht nur als jene äußere Kraft begegnet, die Benjamin speziell in der »Figur des ränkeschmiedenden Beraters«[7] und damit des »Höflings« als dem »bösen Geist« des Souveräns bzw. »Despoten«[8] verortete. An Vincentios Agieren erweist sich vielmehr, dass die Machination in Gestalt einer gleichsam voraussetzungslosen »ratio gubernatoria«[9] an der Schwelle zum 17. Jahrhundert zu einer gegenstrebigen inneren Funktion von Souveränität selbst wird. Es verhält sich in *Measure for Measure* darum exakt so, wie es eine weitere Formulierung Foucaults aus den Gouvernementalitätsvorlesungen sagt: Um 1600 verlangt man plötzlich »vom Souverän, mehr zu tun, als die Souveränität auszuüben«, nämlich einem »Supplement im Blick auf die Souveränität« gerecht zu werden, das »kein Modell hat, das sich sein Modell suchen muß« und das tatsächlich nichts anderes ist als »die Kunst des Regierens«.[10] Kurz:

---

4 Michel Foucault, *Geschichte der Gouvernementalität I. Sicherheit, Territorium, Bevölkerung – Vorlesungen am Collège de France 1977/1978*, Frankfurt a.M.: Suhrkamp 2004, S. 336. Im Folgenden als *GG1*.

5 Foucault, *GG1*, S. 344.

6 Ich greife damit die ausführlichere Lektüre des Stückes auf, die sich in meinem Buch *Das Reale der Perspektive. Der Barock, die Lacan'sche Psychoanalyse und das ›Untote‹ in der Kultur* (Berlin: Theater der Zeit 2013, S. 107-170) findet. Dabei geht es mir vor allem darum, meine ältere Darstellung gouvernementalitätstheoretisch zu schärfen.

7 Walter Benjamin, »Ursprung des deutschen Trauerspiels«, in ders., *Gesammelte Schriften, Band I.1*, hg. v. Rolf Tiedemann und Hermann Schweppenhäuser, Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1974, S. 203-430, hier S. 304.

8 Benjamin, »Ursprung des deutschen Trauerspiels«, S. 277.

9 Foucault, *GG1*, S. 338.

10 Foucault, *GG1*, S. 344.

Der Status des »Government« – und mit ihm der Theatermaschine – als *innerem Supplement* der Souveränität ist die eine Thematik, die mich hier interessiert.

Diese Thematik ist wiederum – und das ist der zweite Aspekt, den ich beleuchten will – in eine komplizierte epistemologische Konstellation eingebettet. Einerseits treten in den Techniken des »gubernare« nämlich die Umrisse einer frühen »politischen Kybernetik« zu Tage:[11] Es geht um Regelungs-, Regulierungs- und Steuerungswissen, das sich unterschwellig zur Logik souveränen Entscheidens verhält und das, allgemein gesprochen, eher einer Kräfte- denn einer Vertragslehre zugehört. Deswegen konnten seine Formen sich, losgelöst von personalen Instanzen, aber auch mit ökonomischen Wissensdispositiven verbinden und schließlich in die Idee einer »Unsichtbaren Hand des Marktes« münden, wie sie 1776 in Adam Smiths notorischem *The Wealth of Nations* auf den Begriff gebracht wurde. Andererseits steht das um 1600 entstehende Regierungswissen aber auch in einem komplexen, da zunächst einmal durch einen Bruch gekennzeichneten Verhältnis zum Formenbestand des älteren »Ähnlichkeitsdenkens«. Dieses Denken hatte sämtliche Bezüge zwischen Mikro- und Makrokosmos durch magisch-sympathetische Analogien vermittelt, wie Foucault bereits 1966 in *Die Ordnung der Dinge* dargestellt hatte.[12] 1978 fügt er dem in den Gouvernementalitätsvorlesungen allerdings hinzu, dass das Ähnlichkeitsdenken auch einer von Gott »pastoral regierten« Natur angehört habe:[13] einer Natur, die voller Wunder und Wunderzeichen gewesen sei und darum eine bestimmte Wahrheits-Ökonomie von Zeigen und Verbergen beinhaltet habe. Wenn darum im Zeitraum um 1600 das Ähnlichkeitsdenken seine epistemologische Dominanz zusehends aufgibt, so heißt das in Foucaults Worten von 1978 nicht nur, dass sich hier »die Natur vom gouvernementalen Thema lossagt«.[14] Es wirft auch die Frage auf, was mit der besagten Ökonomie von Zeigen und Verbergen geschieht. Und die Antwort, die ich hier, mit Shakespeare und Foucault, versuchen werde, lautet: Sie wandert, jenseits ihrer Einbettung in die von Gott pastoral regierte Welt und daher in modernisierter, modifizierter, vielleicht auch »deterritorialisierter« Gestalt, in die Regierungstechniken ein, wo sie zum Träger einer nicht erkenntnismäßigen, nicht diskursiven, sondern nur affektiv zu erlebenden und zu bestaunenden Wahrheit wird. Das jedoch wird tatsächlich nirgends deutlicher als

---

11 Vgl. zu diesem Begriff, wenn hier auch stärker mit Blick auf die Schwelle um 1800: Joseph Vogl, *Kalkül und Leidenschaft. Poetik des ökonomischen Menschen*, München: sequenzia 2002, S. 282f. Zum frühneuzeitlichen Zusammenhang protokybernetischer Vorstellungen von Selbstregulation und Balance mit dem (gerade für *Measure for Measure* ausschlaggebenden) Bild der Waage vgl. Otto Mayrs noch immer lesenswerte Studie *Uhrwerk und Waage. Autorität, Freiheit und technische Systeme in der frühen Neuzeit*, München: C.H. Beck 1987.

12 Vgl. Michel Foucault, *Die Ordnung der Dinge. Eine Archäologie der Humanwissenschaften*, Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1971, S. 46-77.

13 Vgl. Foucault, *GG1*, S. 341-346.

14 Foucault, *GG1*, S. 345.

an der Nähe der frühneuzeitlichen gouvernementalen Vernunft zur Funktionsweise der Theatermaschinen und generell der barocken Techniken »optischer Magie«.

Um diese Zusammenhänge deutlicher zu machen, will ich in den folgenden Abschnitten zuerst an den Verlauf von *Measure for Measure* erinnern und erläutern, inwiefern es tatsächlich einschlägige optisch-magische Tricks sind, die hier dem Regierungshandeln Vincentios zu Grunde liegen. Im zweiten Schritt werde ich dann näher auf Foucaults Gouvernementalitätsvorlesungen zu sprechen kommen; speziell auf besagte Passage, die als Überarbeitung der Darstellung aus *Die Ordnung der Dinge* verstanden werden kann. Drittens werde ich, erneut am Beispiel von *Measure for Measure*, genauer zeigen, inwiefern sich Gouvernementalität wie Theatermaschine in einem epistemologischen Schwellenraum oder einer Passage entwickeln konnten, die zwischen »Sympathie und Ökonomie« verläuft,[15] oder eben zwischen Ähnlichkeit und »unsichtbarer Hand«: ein Prozess, der nicht zuletzt ein Licht auf die aus dieser Zeit datierende, erstaunlich zählebige »Oikodizee« (Joseph Vogl) wirft.[16]

The Properties of Government. Shakespeare I

Zuerst also *Measure for Measure*. Das Stück beginnt, indem Vincentio, im direkten Anschluss an die zitierten Anfangsverse, sein herzogliches Amt temporär dem aufstrebenden Jungpolitiker Angelo überträgt: Ihm zufolge ist Angelo, der als unbestechlicher Puritaner gilt, der richtige Mann, um in der scheinbar von sittlichem Verfall gezeichneten Stadt eine Art geistig-moralischer Wende einzuleiten, sprich: vergessene alte Sittengesetze wieder in ihr Recht zu setzen. Anstatt nun aber während Angelos Stellvertreterschaft auf Reisen zu gehen, wie er vorgibt, zieht sich Vincentio in ein nahgelegenes Kloster zurück. Von dort aus verfolgt er die Vorgänge in Vienna bzw. mischt sich, als Mönch verkleidet, unter die Bürger, die er als vorgeblicher Beichtvater über ihre Meinungen aushorcht. Angelo lässt derweil Bordelle und andere Vergnügungsstätten Viennas schließen (übrigens eine offensichtliche Anspielung auf die pestbedingte Schließung der Londoner Bordelle, Badehäuser und auch der Theater 1603 und 1604). Außerdem setzt er ein striktes Sittengericht ein, das er mit drastischen Abschreckungsmaßnahmen sichert. Vor al-

15 So der Untertitel von Verena Olejniczak Lobsiens Studie *Shakespeares Exzess. Sympathie und Ökonomie* (Berlin und Wiesbaden: Berlin University Press 2015), die in anderer Weise die Konstellation bearbeitet, um die es mir hier mit Blick auf Regierung und Theatermaschine geht. Was ich im Rahmen dieses Aufsatzes aus Platzgründen vernachlässigen muss, ist der besondere Status des Ähnlichkeitsdenkens in England, das hier länger wirksam blieb als auf dem europäischen Festland – ein Umstand, der sich beispielsweise an der dortigen Bedeutung der »Great Chain of Being« noch im 17. Jahrhundert ablesen lässt.

16 Vgl. Joseph Vogl, *Das Gespenst des Kapitals*, Berlin/Zürich: diaphanes 2011.

lem soll auf sein Geheiß hin der Edelmann Claudio öffentlich geköpft werden, der seine Verlobte Juliet schon vier Tage vor der Trauung und damit außerehelich geschwängert hat. Als dann Claudios Schwester, die angehende Nonne Isabella, bei Angelo um Gnade für den Bruder bittet, kommt es zur entscheidenden Wendung der Komödie: Beim Anblick der jungfräulichen Novizin wird der Puritaner Angelo plötzlich von ungeahnten geschlechtlichen Begierden gepackt. Zu seiner eigenen Überraschung nötigt er die entsetzte Bittstellerin, sich mit ihm zum nächtlichen Stelldichein zu treffen, im Austausch für Claudios Leben.

Hatte der verkleidete Duke bislang nur zugesehen, beginnt er nach dem Fehltritt des Stellvertreters nun aktiv, doch noch immer aus dem Verborgenen heraus, die Strippen zu ziehen. Noch immer im Mönchs-Kostüm, leitet er die Widersacher Angelos von dem sich füllenden städtischen Gefängnis aus an und steuert jedem Schritt des moralisch immer tiefersinkenden Stellvertreters mit entsprechenden Gegenmaßnahmen entgegen. Isabella lässt sich auf seine Veranlassung hin zum Schein auf die Erpressung ein; an ihrer Stelle geht aber eine junge Frau namens Mariana, die einst von Angelo sitzen gelassen wurde – im Dunkeln bemerkt der Stellvertreter den Austausch nicht. Und als Angelo nach dem nächtlichen Rendezvous, mittlerweile ganz zum Tyrannen mutiert, sein Versprechen bricht und Claudio dennoch enthaupten lassen will, sorgt der Duke dafür, dass die Hinrichtung nur zum Schein zustande kommt. Statt Claudios Kopf, den Angelo als Beweis der Urteilsvollstreckung geschickt haben will, lässt er ihm das Haupt eines Piraten bringen, der kurz zuvor im Gefängnis gestorben war. Im fünften Akt kommt es dann zu Vincentios triumphaler Rückkehr, die als spektakuläre absolutistische Inszenierung angelegt ist: Im Rahmen eines effektvollen Staatsaktes übernimmt der Duke wieder die Geschäfte und löst die von ihm generierten Täuschungen und Trugbilder auf, was ihn gleichermaßen als virtuosen optischen Magier wie als vorausschauenden Landesvater erscheinen lässt. Öffentlich hält er Gericht über den Stellvertreter, den er anschließend in einem glanzvoll zelebrierten Gnadenakt entsühnt, und zum Schluss ruft er sogar noch eine Reihe von Hochzeiten aus, bei der Claudio mit Juliet, Angelo mit Mariana und er selbst mit Isabella verheiratet werden. Das Lehrstück über die Grundsätze des Regierens ist damit zu Ende.

Dies ist nur eine Oberflächenskizze des Plots, die die Komplexität der Shakespeare'schen Konstruktion, ihre inneren Drehungen, Faltungen und Verästelungen, nicht ansatzweise wiedergibt. Was sie aber doch erahnen lässt, ist die Nähe zwischen Vincentios Regierungskunst und den Mechanismen einer Theatermaschine: Hier wie dort entspinnt sich ein Spiel von Verbergen und Zeigen, das (mit dem Einleitungstext dieses Bandes gesprochen) zwischen heimlichen »Präparationen« im »Nicht-Erkennbaren« und »grellen Expositionen« changiert; hier wie dort kommen diverse Täuschungsmanöver und kunstfertige Illusionstechniken zur Anwendung. Diese allgemeine Charakteristik lässt sich allerdings noch präzisieren. Denn bei näherem Hinsehen sind es vor allem zwei Techniken, die Vincentio ver-

wendet: Einmal ist dies die Anamorphose als Technik der Verzerrung und Verkrümmung, die auf einer »schrägen« Handhabe perspektivischer Konstruktionsgesetze beruht, und zum anderen sind es Spiegeltricks, die die Kenntnis von Phänomenen der Lichtbrechung voraussetzen. Geometrie und Licht sind darum die beiden Pole des herzoglichen Täuschungsspiels, und mit ihnen sind letztlich die – verschiedentlich kombinierbaren – Grundelemente des gesamten Feldes optischer Magie benannt.

Vor diesem Hintergrund fällt nun auf, dass Vincentio vor allem im zweiten Teil – nachdem sein Stellvertreter zum Willkürherrscher mutiert ist und er dessen Handeln *aktiv* entgegenzuwirken beginnt – mit Anamorphosen arbeitet. Speziell der Austausch Isabellas durch Mariana und die Ersetzung von Claudios Kopf durch das Piratenhaupt ähneln anarmophotischen Darstellungen, in denen ein Bild in einem anderen verborgen wird.[17] Aber auch das Gefängnis, das dem Duke zum geheimen Stützpunkt dient, lässt sich als anamorphotischer Konstruktionspunkt beschreiben: Im hinteren Teil von *Measure for Measure* wird es zum zweiten dramaturgischen Zentrum, von dem aus jene Trugbilder erzeugt werden, die der sich fälschlicherweise für die Zentralfigur haltende Angelo gleichsam frontal betrachtet (und dabei notwendig falsch sieht). Von Spiegeltechniken ist dagegen vorwiegend der erste Teil des Stückes geprägt, der den Duke als eher *passiven* Voyeur zeigt. Genauer gesagt, erinnert die Konstellation, in der Vincentio zum einen die Stadt von außen (vom Kloster aus) in Augenschein nimmt und sie zum anderen als unerkannter Mönch durchstreift, an eine der berühmtesten Spiegelanordnungen aus der Frühzeit der modernen Entdeckung des Optischen: an Filippo Brunelleschis Spiegel-Experiment nämlich, das dieser zwischen 1413 und 1425 vornahm und das verschiedentlich auf die Entwicklung der Bildbühne bezogen worden ist.[18]

Kurz zur Erläuterung: Brunelleschis Anordnung zielte auf die Konstruktion eines optisch erschlossenen Simulationsraums, in den ein verborgener Beobachter von außen starren musste, um ihn gleichzeitig mit einem gleichsam körperlosen Blick durchschweifen zu können. Dazu »beamte« sich die Versuchsperson, ganz ähnlich wie Shakespeares Herzog, zuerst ins Außerhalb des Darstellungsraums: in diesem Fall, indem sie ihr Gesicht hinter einem umgedrehten Bildtäfelchen verbarg und auf dessen Rückseite ein Auge in die Höhlung eines konisch zulaufenden

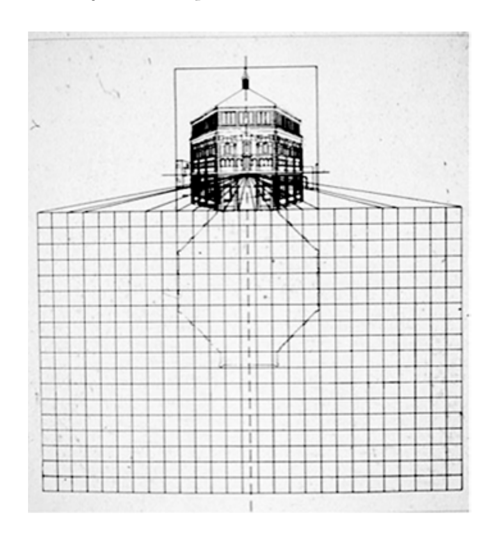
---

17 Es handelt sich mithin um einen speziellen Typ Anamorphose, deren Verzerrung ihrerseits ein ungetrübtes Bild zeigt. Man findet diesen Typ etwa im römischen Minoritenkonvent SS Trinita: Dort gibt es ein Wandgemälde, das in extremer Verkürzung Bilder von Mönchen zeigt und zum Landschaftspanorama wird, wenn man an ihm entlangwandert.

18 Vgl. hierzu: Ulrike Haß, *Das Drama des Sehens. Auge, Blick und Bühnenform*, München: Fink 2005, S. 81-108, sowie meine eigene Darstellung in *Das Reale der Perspektive*, S. 95-99. Zu Brunelleschis Experiment vgl. im Detail: Hubert Damisch, *Der Ursprung der Perspektive*, Zürich: diaphanes 2010. Rätselhaft bleibt der frühe Zeitpunkt des Experiments, der zu einfache epistemologische Schnitte unterläuft.

Guckloches presste. Durch das Loch beschaute sie die Bildvorderseite sodann mithilfe eines Spiegels, den sie in der zweiten Hand hielt. Resultat der Prozedur war ein widerstandsloses Gleiten des Sehens im Spiegel-Raum, das direkt an die Geschmeidigkeit erinnert, mit der Vincentio in der Maske des nomadischen Wandermönches den städtischen Raum Viennas zu durchstreifen und auszuspähen vermag. Da außerdem auf Brunelleschis Bildtäfelchen statt der Himmelsdarstellung eine weitere Spiegelfläche aufgetragen war, durch die sich auch der Wolkenzug im Spiegel-Raum reflektierte, und da die Versuchsperson das Experiment vor dem abgebildeten Baptisterium selbst durchführte – also Abbild und Gebäude vergleichen konnte – ergab sich der Überlieferung zufolge der Eindruck, hier das »Wahre selbst«[19] zu erblicken.

Abb. 1: Brunelleschis Experiment: Konstruktionsschema unter Verwendung von Grundriss und Aufriss des Baptisteriums, Abb. 2: Gebrauch der tavoletta





Ich erinnere hier nun nicht nur darum an Brunelleschis Spiegeltrick, weil dieser in der Tat zahlreiche Aspekte des Blickregimes teilt, das Shakespeares Duke im ersten Teil der Komödie installiert. Der Rekurs macht auch deutlicher, was ich einleitend als Transformation oder auch »Deterritorialisierung« der von Gott »pastoral regierten« Natur bezeichnet habe. Denn der körperlose Blick, der sich in diesem Experiment an alle Dinge im optisch erschlossenen Spiegel-Raum zu heften vermag und der in Shakespeares Komödie dann als Mittel der »ratio gubernatoria« zum Einsatz kommt, lässt sich in der Tat als technisch-weltliche Neuschöpfung

19 Zit. nach Haß, *Das Drama des Sehens*, S. 95.

jenes göttlichen Blicks verstehen, der in der durch Ähnlichkeiten geleiteten Welt auf allen Dingen ruhte. Und der Aufwand, mit dem bei Brunelleschi einerseits ein in totale Sichtbarkeit getauchter Raum und andererseits ein abgeschirmter Beobachterstandpunkt definiert werden, und dessen Ergebnis schließlich ein affektiv-sprachloser Eindruck des »Wahren selbst« ist, lässt auch erahnen, inwiefern die technische Apparatur die vormals in die Naturzeichen eingesenkte Wahrheits-Ökonomie neu ordnet und umdeutet. Eine ähnliche Umcodierung lässt sich aber auch im Gebrauch der anamorphotischen Trugbilder finden, mit denen sich Shakespeares Duke im zweiten Teil gewissermaßen »reterritorialisiert«: Auch diese zeigen, indem sie verbergen (und umgekehrt); und auch sie tun das nicht mehr, wie es die Dinge eines Kosmos der Ähnlichkeit taten, die selbst sichtbare Schrift und lesbares Bild waren. Stattdessen handelt es sich um artifiziell erzeugte Wunderzeichen, deren Einfügung in ein gouvernementales Kalkül den Rückzug des pastoral regierten Kosmos ebenso voraussetzt wie seinen »Sturz« in eine neuartige Sichtbarkeit. Damit will ich nun zu Foucault kommen.

Ähnlichkeit und Regierung. Foucault

»Am Anfang des siebzehnten Jahrhunderts, in jener Periode die man zu Recht oder zu Unrecht das Barock genannt hat, hört das Denken auf, sich in dem Element der Ähnlichkeit zu bewegen.«[20] Dieser Befund leitet jenen Abschnitt der *Ordnung der Dinge* ein, in dem geschildert wird, wie die Episteme der Ähnlichkeit innerhalb einer relativ kurzen Zeitspanne – Foucault sagt: von ungefähr 1580 bis 1650 – ihre Verbindlichkeiten an die repräsentativ geleitete Wissensordnung des klassischen Zeitalters abgab. Die stärker materiale Logik des Analogiedenkens, die alles und jedes »über vertikale, horizontale, transversale und zyklische Linien gemäß dem Prinzip der größeren oder geringeren Ähnlichkeit verbindet, selbst das Entfernteste«,[21] unterlag damit einer ungleich abstrakteren Rationalitätsmethode, die in den mathematischen Naturwissenschaften ausgearbeitet wurde und analogiegeleitete Erkenntnisse allenfalls noch im gezähmten Modus des Vergleichs zuließ: Um 1600 wird die Ähnlichkeit einer Logik von Identität und Unterschied unterworfen, die auf »arithmetische Beziehungen der Gleichheit und der Ungleichheit

20 Foucault, *Die Ordnung der Dinge*, S. 83.

21 Diese Charakteristik stammt aus dem abstract eines (derzeit nur online erhältlichen) Manuskripts der Philosophin Karen Gloy, die die Bedeutung analogiegeleiteter Denkformen gerade auch für neuzeitliche Anwendungsfelder herausstellt, etwa für die fraktale Geometrie. Vgl. Karen Gloy, »Komplexitätsbewältigung als Grund für das Wiedererstarken des Analogiedenkens«, https://www.academia.edu/41640272/Komplexit%C3%A4tsbew%C3%A4ltigung_als_Grund_f%C3%BCr_das_Wiedererstarken_des_Analogiedenkens (abgerufen am 11.04.2021)

zurückgeführt« werden kann.[22] Dabei argumentiert *Die Ordnung der Dinge* stark zeichentheoretisch, sodass die Transformation hier vor allem als Übergang von einem, bis in die Antike rückverweisenden, dreiteiligen zu einem binären Zeichenbegriff erscheint. Im Übergang zur Neuzeit büßen demzufolge die Zeichen ihren Außenbezug ein, der in einem dritten Term ankerte, und geben einem neuen Dualismus von Signifikant und Signifikat Raum. Die Zeichen selbst durchlaufen mithin einen Ablösungs- oder Reinigungsprozess, der sie dem repräsentationslogischen Gebrauch übereignet: Um ihren Status als materiale Signatur gebracht, können die Zeichen im klassischen Zeitalter potentiell für alles (und nichts) stehen und damit willkürlich bedeuten; indem das Zeichen aufhört, selbst »eine Gestalt der Welt zu sein«[23], wird es zum abstrakten Trägerelement und zur Verfügungsmasse einer Ratio, die mit seiner Hilfe unablässig neue Tabellen und Klassifikationssysteme aufzustellen beginnt.

Es ist nicht schwierig, den von Foucault thematisierten Abstraktions- und Reinigungsprozess der Zeichen mit dem Einzug des Theaters in eigens errichtete, fensterlose und perspektivisch durchgebildete Innenräume in Beziehung zu setzen, der sich seinerseits im Zeitraum zwischen 1580 und 1650 vollzog (und den ich am Beispiel des »Blackfriars« in seiner spezifisch englischen Version hier ja kurz schon thematisiert habe). Denn die Abtrennung der Zeichen von ihren Ähnlichkeitsqualitäten korrespondiert tatsächlich dem Aufkommen neuartiger Innenraum- und Bildbühnen, mit denen sich auch das Theater von direkteren umweltlichen Bezugnahmen löste, um als vermeintlich reines Trägerelement zur Darstellung von allem und jedem in den Dienst genommen zu werden. Das Zerreißen des Bandes zwischen Zeichen und Dingen ist darum auch ein Pendant der auffälligen Beziehungslosigkeit zwischen den Innenräumen und den Außenfassaden barocker (Theater-)Architekturen: Es entspricht der Tatsache, dass der äußere Anblick der Bühnenhäuser nichts von den Illusionswelten verrät, die in ihrem Inneren fabriziert werden. Hierher gehört aber auch jene generelle Neudefinition des Optischen und des Sichtbaren, das sich im 17. Jahrhundert in demselben Maß an Außenkonturen von Dingen und Körpern heften kann, wie diese ihrer Einbettung in sympathetische Umgebungen und Relationsgefüge verlustig gehen.

Allerdings beschreibt *Die Ordnung der Dinge* den Umbruch um 1600 nicht nur als Ablösung eines älteren Wissenscodes durch einen jüngeren. Die geschilderten Vorgänge sind komplizierter, denn obwohl die Ähnlichkeit ihre epistemologisch verbürgte Triebkraft verliert, fällt sie nicht einfach aus der Welt. Stattdessen thematisiert Foucault auch ein gewisses Nachleben der Ähnlichkeit im Zeitalter der Repräsentation. Was demnach im 17. Jahrhundert vom Gewebe der Analogien nachlebt und was sich unterhalb der repräsentationslogischen Ordnungsmuster sogar

22 Foucault, *Die Ordnung der Dinge*, S. 86.

23 Foucault, *Die Ordnung der Dinge*, S. 92.

mit zunehmender Insistenz bemerkbar macht, ist die Frage von Zusammenhangstrukturen, die in der klassischen »Ordnung der Vernunftschlüsse«[24] nicht aufgehen können, da sie die Muster des rational begründeten Vergleichs, der arithmetischen Beziehung oder des gemeinsamen Maßes queren und prinzipiell nicht einzuhegen sind. Weil diese Relationalität nicht mehr in den Registern der Sympathie erfasst und gebunden werden kann, wird ihre Wahrnehmung in diesem Zeitraum indes auch zusehends pathologisiert: Zusammenhänge über Ähnlichkeiten herzustellen, die nicht in die Kategorie der rationalistisch (vermeintlich) abgesicherten Vergleichsoperationen fallen, wird nun zur Domäne des Wahnsinns und der Paranoia. Zugleich bringt die epistemologische Schwellenzeit einen speziellen Ort hervor, an dem die »Gespinste der Ähnlichkeiten« sich auch jenseits ihrer Pathologisierung noch einmal zeigen dürfen. Dieser Ort ist aber kein anderer als das Innere eines mit allen möglichen Illusionsmaschinen aufgerüsteten Barocktheaters. Foucault:

> Das Zeitalter des Ähnlichen ist im Begriff, sich abzuschließen. Hinter sich läßt es nur Spiele, deren Zauberkräfte um jene neue Verwandtschaft der Ähnlichkeit und der Illusion wachsen. Überall zeichnen sich die Gespinste der Ähnlichkeit ab, aber man weiß, daß es Chimären sind. Es ist die privilegierte Zeit des trompe-l'oeil, der komischen Illusion, des Theaters, das sich verdoppelt und ein Theater repräsentiert, des Quiproquo, der Träume und Visionen. Es ist die Zeit der Sinnestäuschungen, die Zeit, in der die Metaphern, die Vergleiche und die Allegorien den poetischen Raum der Sprache definieren.[25]

Diesen Sätzen zufolge liegt die entscheidende Differenz zwischen Theaterwahrnehmung und Wahn letztlich darin, dass letzterer eben nicht weiß oder vergisst, dass es sich bei den »Gespinsten der Ähnlichkeit« um »Chimären« handelt, die im Zweifelsfall technisch erzeugt sind. Aber auch umgekehrt wirft die kurze Passage ein Licht darauf, dass Theatermaschinen bevorzugt zur Simulation solcher Ereignisse eingesetzt wurden, die ehedem als göttliche Worte und Wunder galten: Wolken, Blitz und Donner sind Zeichenereignisse, die als kalkulierte Effekte einer Theatermaschine erst im Rahmen der klassischen Episteme reüssieren können.

Insgesamt wird der Wandel um 1600 in der *Ordnung der Dinge* also als eine Art Doppelprozess beschrieben. Auf der einen Seite etablieren sich die Logiken und Rahmungen der Repräsentation, mithin der klassischen ratio; auf der anderen Seite veranstalten die »Gespinste der Ähnlichkeit« einen – vielleicht letzten – Theater-Spuk bzw. werden, wo sie nicht als Theater gewusst werden, pathologisiert. Im Lichte (nicht nur) der späteren Arbeiten Foucaults erweist sich diese Darstellung nun aber auch als rudimentär und unvollständig. Denn der Stellenwert

24 Foucault, *Die Ordnung der Dinge*, S. 87.

25 Foucault, *Die Ordnung der Dinge*, S. 83f.

von Relationen und materialen Verflechtungen, die den Spielen der Repräsentation unterschwellig bleiben, wird um 1600 tatsächlich zu einer noch weit grundsätzlicheren Frage. Und da sie nicht mehr auf der Ebene magischer Formeln zu beantworten ist, bringt diese Frage gerade im 17. Jahrhundert eine Vielzahl heterogener Wissensfelder, -formen und -praktiken hervor, die sich in einer bisweilen höchst verwirrenden Parallelität mit, neben und in der Repräsentationsordnung selbst zu etablieren beginnen. Hierher gehört zum Beispiel die Entdeckung der strukturbildenden Kraft iterativer *Selbstähnlichkeiten*, die insbesondere der Leibniz'schen Monaden-Lehre zu Grunde liegt (und die im späten 20. Jahrhundert für Chaostheorie und fraktale Geometrie neue Bedeutung gewann). Hierher gehören überhaupt alle Spielarten eines nicht- oder gegen-cartesianischen Barock, der die Vitalkräfte und Potentiale, die Variationen und Unendlichkeiten feiert und den Dualismus von Denken und Materie, res cogitans und res extensa in differentielle, letztlich monistische Schwingungs- oder »Faltverhältnisse« rückzuschreiben sucht.[26] Aber hierher gehören eben auch die Steuerungskünste jener neuartigen »ratio gubernatora«, die sich in *Measure for Measure* denn auch nicht von ungefähr auf der Rückseite der von Angelo verkörperten, starren Gesetzesordnung und zugleich im gegenstrebigen Gleichtakt mit ihr entfalten können. Genau dieser Punkt ist es folglich, an dem Foucault 1978 seine ältere Darstellung ergänzen wird. Die entscheidende Einsicht lautet, dass der Rückzug des Ähnlichkeitsdenkens ab 1600 auch einer »Entgouvernementalisierung des Kosmos«[27] gleichkam, deren nachhaltigstes Ergebnis ein epistemologischer »Chiasmus«[28] gewesen sei. Der eine Schritt des doppelseitigen Prozesses besteht dabei darin, dass eine Natur, die nicht mehr durch Ähnlichkeiten zusammengehalten bzw. »pastoral regiert« wird, im Stiftungsmoment der klassischen Episteme zum Experimentierfeld der Repräsentation wurde. Foucault sagt

26 Vgl. hierzu: Gilles Deleuze, *Die Falte. Leibniz und der Barock*, Frankfurt a.M.: Suhrkamp 2000. Die andere herausragende (und für Deleuze noch wichtigere) Position eines nicht-cartesianischen Barock ist Spinoza. Die Kunsthistorikerin Christine Buci-Glucksmann hat dabei im Neben- und Ineinander des repräsentationslogischen und des Vital- oder Faltbarock zwei »Komplexitätstypen des Barock« ausgemacht, zwischen denen es zwar »Übergänge« gebe, die aber auch in zwei verschiedene Richtungen führen. Ihr zufolge findet sich auf der einen Seite ein »archäologischer Komplexitätstyp«, dem vor allem Figuren der Trauer, der Ruine, des Fragments, der Melancholie, des Entzugs und der Allegorie zugehören, während die andere Seite durch die nicht mehr archäologische, sondern »kartographische« Komplexität leibnizischer und spinozistischer Herkunft definiert sei: Hier gehe es ungleich stärker um a-signifikante Kräfte, Bewegungen, letztlich um Figuren einer »Fülle ohne Melancholie«. Die Archäologie korrespondiere dabei der mythologischen Figur des Narziss, die Kartographie der des Ikarus (Christine Buci-Glucksmann, »Barock und Komplexität. Eine Ästhetik des Virtuellen«, in: *Barock. Neue Sichtweisen einer Epoche*, hg. v. Peter J. Burgard, Wien: Böhlaus 2000, S. 205-212, hier S. 206-209).

27 Foucault, *GG1*, S. 343.

28 Foucault, *GG1*, S. 341.

darum, dass die Physik Galileis, die Naturgeschichte von John Ray, die Grammatik von Port-Royal alle auf den Nachweis zielten, »daß Gott im Grund die Welt nur mittels allgemeiner […], unwandelbarer Gesetze bestimmt, die, sei es in Form des mathematischen Maßstabs und der Analyse, sei es in Form der klassifikatorischen Analyse […] oder der logischen Analyse […] zugänglich waren.«[29] Dabei liegt die Pointe darin, dass diese Naturgesetze gleichzeitig die Prinzipien der souveränen, also gerade nicht der gouvernementalen Macht sind. Denn:

> Man wird es jetzt mit einer Natur zu tun haben, die keine Regierung mehr duldet, die nur noch die Herrschaft einer Vernunft (raison) duldet. Das heißt, daß Gott (die Welt) nicht regiert. Er regiert sie nicht auf pastorale Weise. Er herrscht souverän über die Welt durch Prinzipien.[30]

Der zweite Schritt besteht dann aber eben darin, dass die gleichsam entbundenen Mechanismen einer auf Wunderzeichen und Chiffren beruhenden pastoralen Regierung in ein neues, weltliches Machtfeld einwandern, das sich erst jenseits der Register der Souveränität und der Gesetze öffnet. Auf dieser Seite des Chiasmus entwickelt sich darum jenes dynamische Regierungswissen, das als gouvernementale »Staatsräson« den anderen Pol einer gesetzesförmig gewordenen Natur bilden wird. Und wie ungewöhnlich Foucaults Analyse an dieser Stelle ist, zeigt sich unter anderem daran, dass er in den Gouvernementalitätsvorlesungen den »Sonnenkönig« Ludwig XIV. als herausragenden Vertreter beider Pole – mithin gerade nicht nur einseitig als Repräsentanten klassischer Souveränität – porträtiert: Was demnach…

> den absolut einzigartigen Rang Ludwigs XIV. ausmacht, ist die Tatsache, daß er […] es erreicht hat, die Verbindung, die Verknüpfung, jedoch gleichzeitig den Niveauunterschied, die Spezifizität [der] Souveränität und [der] Regierung zum Ausdruck zu bringen. Ludwig XIV., das nämlich ist die Staatsräson, und wenn er sagt, ›l'État, c'est moi‹, ist das genau diese Nahtstelle Souveränität-Regierung, die herausgestrichen wird.[31]

Exakt diese Nahtstelle ist nun aber auch Shakespeares Gegenstand: Der Chiasmus, von dem Foucault handelt – in *Measure for Measure* entspricht er genau der Rochade, die Vincentio mit seinem Rivalen Angelo spielt. Und die Komplexität gerade dieser Komödie erklärt sich damit, dass sie beide Seiten des Chiasmus nicht nur in ihrem Mit- und Gegeneinander vorführt, sondern sie sogar selbst, *Measure for Measure*, gegeneinander abwägt: die Stellvertreterschaften und Repräsentationen, die

---

29 Foucault, *GG1*, S. 341.
30 Foucault, *GG1*, S. 345.
31 Foucault, *GG1*, S. 358.

Gesetze, Strafen und Kastrationsdrohungen in der Angelo-Waagschale »Souveränität«, die differenzbildenden Verschiebungen, die Spiele von Zeigen und Verbergen und die im Wunder sich bekundende Wahrheit in der Vincentio-Waagschale »government«. Auch dass Vincentios glanzvolle Rückkehr im fünften Akt als absolutistisches Herrscherspektakel angelegt ist, lässt sich mit Foucaults Einschätzung Ludwig XIV. zusammenführen: In beiden Fällen kommen Souveränität und Regierung zusammen, in beiden Fällen erscheint gouvernementale Steuerungs-Kunst als inneres und dabei eigenständiges Supplement der Souveränität selbst. Indes: Gerade wegen ihrer Eigenständigkeit ist die »ratio gubernatora« nicht auf ihren supplementären Status und ihre Verklammerung mit fürstlich-repräsentativen Herrschaftslogiken beschränkt. Vielmehr zählt zu ihren wichtigsten Zügen von Anfang an ihre Verknüpfbarkeit mit ökonomischen Wissensfeldern. Entsprechend will ich als nächstes darauf eingehen, wie *Measure for Measure* auch die Beziehungen von Regierung und Ökonomie verhandelt.

Staatsräson und homo oeconomicus. Shakespeare II

> […] Now good my lord,
> let there be some more test made of my metal,
> Before so noble and so great a figure
> Be stamp'd upon it […]

sagt Angelo zu Vincentio, als dieser ihm zu Beginn die Vollmacht über Vienna gibt.[32] Die Einsetzung des Stellvertreters ist also als Akt einer Münzprägung gestaltet – womit das eindrucksvolle Spiel beginnt, das *Measure for Measure* bereits auf der Ebene des Rollennamens Angelo mit ökonomischen Diskursen treibt. Tatsächlich verweist »Angelo« nämlich nicht nur auf den Engel und damit auf die theologischen Gehalte des Stellvertretermotivs. Er spielt auch auf den »Angel« an, eine elisabethanische Goldmünze, die einen Engel zeigte. In dieser Konsequenz erscheint Angelo aber selbst als Münze, deren Vorderseite den unbestechlichen Engel trägt, deren Rückseite mit dem Nennwert jedoch ihre Käuflichkeit verrät. Wenn also der Stellvertreter in der Mitte des Stückes unvermutet zum erpresserischen Tyrannen mutiert, kommt das letztlich der Umdrehung einer Angel-Münze gleich – jener Münze, die sich spätestens jetzt als Einsatz im riskanten, aber siegreichen Spiel Vincentios (Vincent heißt »Sieger«) erweist. Vincentio selbst nimmt sich vor diesem Hintergrund wiederum als direkter Abkömmling jenes frühneuzeitlichen »homo oeconomicus« aus, der »die Welt nicht nach wahr und falsch,

32 Shakespeare, *Measure for Measure*, v. 47-49.

gut und böse, gerecht und ungerecht sortiert, sondern nach den Kriterien von Gewinn und Verlust verfährt.«[33] Mehr noch: Bei näherem Hinsehen zeigt sich sogar, dass die gesamte Dramaturgie der Komödie, in der die Aktionen Angelos auf der einen Seite stets von passenden Gegenaktionen Vincentios auf der anderen ausbalanciert werden, eine der wichtigsten Techniken durchspielt, über die der »homo oeconomicus« sich allererst zu konstituieren vermochte: die doppelte Buchführung nämlich, in deren Zwei-Spalten-Satz die Kaufleute ihre Posten nach dem Muster Soll und Haben, Ausgaben und Einnahmen notierten und die sich genau wie die Perspektivgesetze von den italienischen Renaissancestädten aus über Europa verbreitete.[34] Während Angelo dabei auf der »Soll«-Seite der Komödie unwissentlich permanent Schulden (und Schuld) anhäuft, gleicht der geschickte Vincentio diese auf der »Haben«-Seite im Gegenzug beständig aus. Und wenn der Duke im fünften Akt dann öffentlich Bilanz zieht, kann er nicht nur Angelos Ausgabenliste präsentieren, sondern diesen auch mit dem Hinweis begnadigen, dass er selbst die Schulden schon immer bereinigt hat.

Im Kontext des hier Gesagten sind nun besonders zwei Momente dieser Buchführungs-Dramaturgie von Interesse. Zum einen gehörte zu den Techniken der doppelten Buchführung nämlich auch die – im 15. Jahrhundert entwickelte, im 17. Jahrhundert dann gesetzlich vorgeschriebene – Einrichtung des jährlichen »Inventars«, eines ökonomischen »Doomsdays«, an dem die Kaufleute ihre Kontobücher schlossen und Jahresbilanz zogen. Der finale Staatsakt in *Measure for Measure* entspricht darum deutlich auch einem solchen ökonomischen »Tag der Wahrheit«, der übrigens auch als »stato« firmierte: als »Staat machen« – ein Detail, das auf den in der Tat gouvernementalen und eben nicht einfach souveränitätslogischen Charakter neuzeitlicher Staatlichkeit verweist, auf den Foucaults Analyse hinauswill. Erwähnenswert ist außerdem, dass die frühneuzeitlichen Kaufleute für ihren »Doomsday« ein ganz besonderes Datum erfanden. Denn da das Inventar den Abschluss des Geschäftsjahres voraussetzte, damit aber auch einen Zeitraum definierte, in dem die Kontobücher geschlossen bleiben mussten – mithin nichts verdient werden konnte – bestimmten sie als ideales Datum des »stato« einen zwischen dem 31. Dezember und 1. Januar angesiedelten »0. Januar«: ein möglichst kleines Zeitloch außerhalb der gewöhnlichen kalendarischen Zählung, durch das sich gleichsam von außen in den Zeit-Raum des Geschäftsjahres schauen ließ. Es fällt nicht schwer, in diesem Nullten Januar das

---

33 Joseph Vogl, »Epoche des ökonomischen Menschen«, in: *»Denn wovon lebt der Mensch?« Literatur und Wirtschaft*, hg. v. Dirk Hempel u. Christiane Künzel, Frankfurt a.M. u.a.: Peter Lang 2009, S. 19-36, hier S. 20.

34 Vgl. zum Folgenden ausführlich: Bernhard Siegert, *Passage des Digitalen. Zeichenpraktiken der neuzeitlichen Wissenschaften*, Berlin: Brinkmann und Bose 2003, S. 32-65.

Guckloch des Brunelleschi-Experimentes wiederzufinden, und damit, wie gesagt, jener optischen Apparatur, derer sich auch Shakespeares Duke bedient.

Das zweite interessante Moment der Buchführungstechnik liegt hingegen darin, dass diese auch die durchaus intrigante Inszenierung eines wundersamen Wahrheitseffektes ermöglichte. Denn da in den beiden Spalten der Kontobücher die Soll- und Haben-Beträge immer zweifach aufgeführt wurden, einmal mit Minus und einmal mit Plus versehen, stand am Ende jeder einzelnen Seite als Bilanz immer eine Null. Diese Null hatte in einer Zeit, in der Prozesse der Geldvermehrung sich häufig dem Vorwurf sündhaften Wuchers ausgesetzt sahen, auch suggestiven Charakter: Sie führte in das Rechnungswesen das Motiv der himmlischen Waage und der göttlichen Ausgewogenheit ein. Wo in den Geschäftsbüchern auf der einen Seite genommen wird, wird auf der anderen gegeben; und selbst wenn die Geldsummen sich dabei rasant vergrößern mögen, so manifestiert sich in der finalen Null doch scheinbar immer wieder der geschlossene Zirkel einer ökonomischen Idyllik, aus der das Gewinnstreben elidiert ist. Anders gesagt: Die Bilanz ist auch eine raffinierte, auf den Augenschein spekulierende Tricktechnik, die mithilfe des Wunderzeichens der Null dort einen Ausgleich inszeniert, wo in Wirklichkeit pure Akkumulation vorherrscht. Dem entspricht bei Shakespeare wiederum die finale Begnadigung Angelos durch Vincentio. Denn auch hier handelt es sich um eine vermeintliche Nullrechnung, die bei näherem Hinsehen das gnadenlose Geschäftskalkül des umtriebigen Herzogs in die Idylle fürstlicher »clementia« taucht. In beiden Wahrheits-Momenten – dem Nullten Januar und der ausgleichenden Null-Bilanz – zeigen die Buchhaltungstechniken sich folglich zutiefst mit den pastoralen Erbschaften der »properties of government« verknüpft. Nicht nur die Staatsräson, auch die Formen neuzeitlichen Wirtschaftens erweisen sich damit durchwirkt von den Logiken einer trickreichen Heils-Ökonomie. Bei Shakespeare wiederum wird kenntlich, dass sie gerade als solche auch genuine Elemente einer wahrhaft diabolischen Theater-Machination sind.

Vom Strippenziehen zur unsichtbaren Hand. Wie die Geschichte weitergeht

Wirft man nun noch einmal einen näheren Blick auf die Varianten der besagten Heils-Ökonomie, so fällt auf, dass diese immer wieder das Modell eines Rücklaufs bemühen: Im Rahmen der Komödiendramaturgie ist es die glanzvolle Rückkehr des Duke nach Vienna, mit der der Rücklauf endet; im Rahmen von Inventar und »stato« betrifft er den Jahreskreis selbst, der sich für die Kaufleute am 0. Januar schließt; und in der Anordnung des Brunelleschi-Experimentes findet sich das rückläufige Element im Standort der Versuchsperson, die in den Spiegel-Raum starrt: Hier entsteht es, indem der durchbohrte Fluchtpunkt des umgedrehten Bil-

des mit dessen ursprünglichem Konstruktionspunkt überlagert wird. In keinem dieser drei Fälle ist nun der Rücklauf einfach nur zirkulär. Vielmehr nimmt hier der Ausgangspunkt, an den scheinbar zurückgekehrt wird, bei näherem Hinsehen jedes Mal Abstand zu sich selbst, durchläuft eine Veränderung und Entwicklung. So kehrt bei Brunelleschi der Beobachter zwar an den Anfangspunkt der gesamten Konstruktion zurück, das heißt an den Distanzpunkt, von dem aus das Bild des Baptisteriums perspektivisch konstruiert wurde. Dieser Punkt hat aber, indem er nun zum Standort einer sekundären, visuellen Spiegel-Anordnung wird, seinen Charakter verändert – eine Mutation, die auch die sich hier aufstellende Person selbst betrifft und als Statuswechsel vom »Betrachter« zum »Beobachter« beschrieben werden kann.[35] Etwas anders, aber vergleichbar, verhält es sich mit dem kaufmännischen Jahresabschluss und dem herzoglichen »Staat-Machens«: Hier liegt zwischen Ausgangs- und Endpunkt jeweils ein unausgesprochener Akkumulationsprozess, ein »Mehr«, das in der Simulation eines geschlossenen Kreislaufs versteckt wird. Gerade diese beiden Beispiele machen darum aber auch deutlich, dass es bei den jeweiligen Rückläufen letztlich darum geht, den »offenen« Zukunftshorizont einer Fortschrittsgeschichte mit einem heilgeschichtlich geschlossenen Raum zu verschmelzen – und in diesem zugleich zu verbergen. Es handelt sich, pointiert gesagt, um als Kreise camouflierte Spiralen: Denn die Spirale »ist gerade nicht zirkulär, sondern linear und verbindet eine expansive Bewegung mit der Kontraktion auf ihren Endpunkt.«[36]

Für die weitere historische Entwicklung ist dagegen kennzeichnend, dass ebendiese spiralförmige Verbindung von Expansion und Kontraktion zu einem Kernelement jenes Theorems der (Selbst-)Regulierung werden sollte, das als »Unsichtbare Hand des Marktes« berühmt geworden ist – und dessen einschlägige Formulierung nicht zufällig in jenes aufklärerische 18. Jahrhundert fällt, in dem der Gedanke wirtschaftlichen Wachstums sich zusehends von den Rahmungen einer statischen göttlichen Schöpfung zu emanzipieren vermochte. In Adam Smiths Theorie der preisbildenden Wechselwirkungen von Angebot und Nachfrage wird das Modell eines schleifenförmigen Rückkopplungsgeschehens denn auch mit einem offenen Wachstumspostulat verschmolzen: Einerseits bildet für Smith der ökonomische »Gesamtprozeß einen Kreis, bei dem das Angebot als die Rückkopplungsvariante auftritt, die die Schleife schließt.«[37] Andererseits kann in diesem homöostati-

35 Vgl. Haß, *Das Drama des Sehens*, S. 97f.

36 So eine Definition aus Florian Sprengers Studie *Epistemologien des Umgebens. Zur Geschichte, Ökologie und Biopolitik künstlicher Environments*, Bielefeld: transcript 2019, hier S. 407. Sprenger zeigt dabei, wie Spiralmodelle in der Tat immer wieder für die Reziprozitätsannahmen diverser Theorien des »Environments« definierend waren. Gerade als solche wurden sie im 20. Jahrhundert ausschlaggebend für die Kybernetik.

37 Mayr, *Uhrwerk und Waage*, S. 211.

schen Spiel allein ein stetiges ökonomisches Wachstum (»continual increase«)[38] das Absinken von Arbeitslöhnen auf das absolute Existenzminimum verhindern, sodass für Smith nicht die reichsten, sondern die sich am schnellsten entwickelnden Staaten die zukunftsfähigen sind. Die Idee einer unsichtbaren Steuermacht, in der Heils- und Fortschrittsgeschichte amalgamiert sind und die sich im Agieren des Shakespeare'schen Duke bereits deutlich ankündigt, wird damit unter wirtschaftsliberalen Vorzeichen fortgeführt und ausdifferenziert.

Vor diesem Hintergrund sind zu Shakespeares *Measure for Measure* nun mindestens zwei weitere Bemerkungen zu machen. So scheint zunächst wichtig, dass die Komödie verschiedene Hinweise darauf enthält, dass beide Modelle, Kreis *und* Spirale, abstrakt bleiben und von wirklichen Abläufen, sprich: den uneinholbaren Interventionen des Zufalls, kaum gedeckt sind. Wenn etwa Vincentio für seine Gegenmaßnahmen mehr als einmal auf die Hilfe des Zufalls zurückgreifen muss (etwa wenn der inhaftierte Pirat glücklicherweise zum gerade passenden Zeitpunkt stirbt, so dass sich sein Kopf entsprechend »einbauen« lässt), oder wenn mit Mariana überraschenderweise eine fallengelassene Liebschaft des bislang doch angeblich so puritanischen Angelo auftaucht, dann wirkt die Komödie selbst mehrfach wie ›geleimt‹, der dramaturgische Rücklauf gewaltsam hergestellt. Gerade die Mariana-Episode sollte man darum auch weniger als nachträgliche Verzeichnung der Angelo-Figur und mithin als Schwäche des Stückes werten, wie es in der Shakespeare-Philologie oft geschehen ist. Eher findet man hier und in anderen »Unglaubwürdigkeiten« der Handlung Indizien dafür, dass Shakespeare die Verwicklung neuzeitlicher Intrigendramaturgien in die besagten Ideologien der vermeintlich zirkulären Erfüllung und der homöostatischen Balance selbst offenlegt.

Darüber hinaus zeigt das Beispiel des Duke aber auch, dass im Zeitraum um 1600 die Idee einer unsichtbaren Steuermacht noch vorwiegend an die Instanz eines absolutistischen Einzelsubjekts gebunden wurde, das diese paradoxerweise umso glanzvoller zur Aufführung bringen sollte. Diese Paradoxie ist aber tatsächlich einer der Faktoren, die die Figur des absolutistischen Fürsten ab dem 17. Jahrhundert von innen heraus bedrohen, überfordern und schließlich zerspalten sollten. Die physiokratische, d.h. früh-liberale Kritik des Absolutismus und ihre Zuspitzung bei Adam Smith, die Foucault in den Gouvernementalitätsvorlesungen breit analysiert hat, zielten denn auch genau auf diesen Sachverhalt: Sie desavouierten die Idee des sonnengleichen Fürsten mit dem Argument, dass dieser als sterbliches Einzelsubjekt die selbststeuernde Mechanik des Marktgeschehens niemals zu überblicken geschweige denn sinnvoll zu beeinflussen vermöge. Mit

38 Adam Smith, *An Inquiry into the Nature and Causes of the Wealth of Nations*, hg. v. R.H. Campbell, A.S. Skinner u. W.B. Todd (= Band II der Glasgow Edition of the Works and Correspondence of Adam Smith), Indianapolis: Liberty Fund 1981, I. viii. 22:87.

dieser Kritik wanderte aber auch das heilsökonomische Spiel von Zeigen und Verbergen an einen anderen Ort: Spätestens im 18. Jahrhundert wurde es das Marktgeschehen selbst, das sich einerseits von keinem menschlich-endlichen Subjekt einsehen lässt, das aber gerade deswegen seine sichtbaren Wunderzeichen und Wahrheitseffekte (und -affekte) produziert – überraschende Konjunkturen, wundersame Reichtümer, aber auch die Unvorhersehbarkeiten der Preisbildungen, der »Teuerungen« sowie der Mechanismen von Angebot und Nachfrage. Kurz: Beginnend mit der Repräsentationskritik der Physiokraten, wird der Markt selbst zu einem »Ort des Wahrspruchs oder der Veridiktion«;[39] und an den Sprüchen dieser Instanz wird sich das gesetzgebende Handeln ebenso zu bemessen haben, wie es an ihnen seine Grenze findet.

Theaterhistorisch lässt sich nun der Verlagerung der Veridiktionskraft vom (strippenziehenden) Fürsten auf den Markt zunächst das Verschwinden der Theatermaschine selbst zur Seite stellen, die – genau wie die Intrige – vor allem den aufklärerischen Theatertheorien suspekt wurde. Zugleich ist damit aber auch eine allgemeinere Tendenz angesprochen, deren Niederschlag sich auf der Ebene der Bühnengeschichte selbst beobachten lässt. Wenn nämlich das tragende Moment der »unsichtbaren Hand des Marktes« darin zu sehen ist, dass diese »jede Form der Intervention, noch besser: jede Form eines übergeordneten Blicks [verbietet], der es gestatten würde, den Wirtschaftsprozeß vollständig zu erfassen«,[40] dann findet sich ein direktes Pendant hierzu in jener berühmten Perspektivbühne, deren systematischen Plan der Szenograph und Architekt Andrea Pozzo an der Wende zum 18. Jahrhundert entwarf.[41] Gemeinhin gilt Pozzos Bühne als Vollendung des perspektivisch konsequent durchgebildeten, optisch vollständig erschlossenen Guckkastens, die allerdings auf einem verstörenden Paradox beruht. Denn im Unterschied zu anderen frühneuzeitlichen Bildbühnen, die dem Fürsten einen ausgezeichneten Sicht-Platz im Zuschauerraum einrichteten, wird in Pozzos Planentwurf der ideale Sichtpunkt an einer Stelle lokalisiert, die kein leibhafter Betrachter mehr einnehmen kann: in der rückwärtigen Saalwand nämlich, und damit hinter den Köpfen und dem Rücken des Publikums. In Pozzos Raum hat darum jeder, auch der Fürst, nur mehr ein anamorphotisch verzerrtes Bild vom Bühnengeschehen, während der einzige Ort, an dem dessen »Wahrheit« sich zu sehen geben könnte, in der Mauer versenkt ist. Wenn also das Theorem der »unsichtbaren Hand« auf dem Grundsatz beruht, dass es…

> auch wenn sich die Gesamtheit des Prozesses jedem der ökonomischen Menschen entzieht, doch einen Punkt gibt, an dem das Ganze für eine bestimmte Art von

39 Foucault, *Geschichte der Gouvernementalität II. Die Geburt der Biopolitik – Vorlesungen am Collège de France 1978/1979*, Frankfurt a.M.: Suhrkamp 2004, S. 56. Im Folgenden als *GG2*.

40 Foucault, *GG2*, S. 385.

41 Vgl. zu Pozzos Systemraum: Haß, *Das Drama des Sehens*, S. 366-378.

> Blick völlig transparent ist, nämlich für den Blick von jemandem, dessen unsichtbare Hand die Fäden all jener verstreuten Interessen miteinander verknüpft, indem sie der Logik dieses Blicks und dem folgt, was dieser Blick sieht…[42]

dann entspricht dieser Jemand in der Tat dem unmöglichen Betrachter der Pozzo-Bühne. Die Glätte und die Widerstandslosigkeit eines körperlosen Blicks, die dem Sehen bereits bei Brunelleschi zu eigen waren, werden damit zum Blick des Marktes: Wenn die Spieler sich in Pozzos Bildbühne vor dem Punkt in der Wand exponieren, so rufen sie in gewisser Weise den Wahrspruch des Marktes selbst an. Die Wahrheit ihres Spiels zeigt sich nun als Markterfolg bzw. wird mit diesem synonym.

Zum Abschluss ein Ausblick: Ein besonders komplexer Aspekt der hier beschriebenen macht- und wirtschaftsgeschichtlichen Konstellationen ist, dass die historischen Gouvernementaliätstechniken, von denen hier die Rede war, allesamt mit eklatant paradoxen Formeln operieren: Ob nun als körperloser Blick oder unsichtbare Hand, ob als unmöglicher Betrachter oder Nullter Januar, ob als spektakuläre Inszenierung heimlichen Reg(ul)ierungsgenies oder als Wahrspruch, der sich nur als Lüge zu äußern vermag – immer wieder stößt man in den frühneuzeitlichen Steuerungsparadigmen auf Figuren einer in sich gespaltenen »transparenten Intransparenz«.[43] Dem entspricht die Abstandslosigkeit, mit der hier Extremzustände aneinandergeheftet sind: die totale Sichtbarkeit und die Verborgenheit im Dunkeln, das On eines optisch erschlossenen Bühnenraums und das Off einer Hinterbühne, auf der die Machinationen organisiert und die Fäden gezogen werden. All diese paradoxen Formeln scheinen darauf hinzuweisen, dass die Prinzipien moderner Gouvernementalität zwar im Raum neuzeitlicher Sichtbarkeiten ausgearbeitet wurden, dass sie aber deren Verbildlichungs-Logiken von Anfang an dennoch mit einer gewissen Unverwandtheit gegenüberstanden und mit diesen nur partiell verschwistert waren. Oder, etwas systematischer gefasst, dürfte hier ein Indiz dafür vorliegen, dass sich mit den »properties of government« bereits inmitten des frühneuzeitlichen »Sturzes in die Sichtbarkeit« eine Machtformation zu entwickeln begann, die über die repräsentativen Bild-Räume des Spektakels ebenso hinausweist wie über die (historisch etwas später anzusiedelnden) imaginären Versiegelungen der Körper, die Foucault am Beispiel von Benthams Panopticon als »panoptisch« beschrieb,[44] deren genauere mediale Konfiguration zu diesem Zeitpunkt aber noch offen war. Wenn jedenfalls, wie Foucault 1979 festhielt, »jede Wiederkehr des liberalen und neoliberalen Denkens im Europa des 19. und 20. Jahrhunderts […] immer noch und immer wieder eine

---

42 Foucault, *GG2*, S. 383.

43 Vogl, *Das Gespenst des Kapitals*, S. 40.

44 Vgl. Michel Foucault, *Überwachen und Strafen. Die Geburt des Gefängnisses*, Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1976.

bestimmte Weise [ist], das Problem dieser Unmöglichkeit der Existenz eines ökonomischen Souveräns zu stellen«[45], und wenn sich zudem vermittels der heilgeschichtlichen Herkünfte der »unsichtbaren Hand« im 17. und 18. Jahrhundert jene »Oikodizee« (Vogl) installierte, die selbst in heutigen Anrufungen der Selbstheilungskräfte des Marktes noch wirksam ist, so verweist dies auch auf einen langen und untergründigen Wirkungszusammenhang, in dem diese gleichsam subrepräsentationalen Machtpraktiken sich immer systematischer auszufalten vermochten. Noch einmal anders formuliert, dürften die genannten Paradoxien letztlich von den historischen Keimzellen und Ursprungsherden einer Machtformation zeugen, die weder in den Registern der Souveränitäts- noch in denen der Disziplinarmächte aufgeht, sondern diesen als eigenständiger, dritter Typus zur Seite zu stellen wäre: »Territorium, Bevölkerung, Sicherheit«, wie der Titel von Foucaults ersten Gouvernementalitätsvorlesungen denn ja auch lautet. Zuletzt stellt sich damit die Frage, inwiefern die von den Theatermaschinen generierten Zeichenereignisse selbst nicht nur unter eine Geschichte der Repräsentationen und des Panoptismus zu subsumieren, sondern auch in die lange Genealogie heutiger »Kontrollgesellschaften« und der ihnen entsprechenden »environmentalen« Regierungsweisen zu rücken wären.[46]

45 Foucault, *GG2*, S. 389.

46 Vgl. Gilles Deleuze, »Postskriptum über die Kontrollgesellschaften«, in ders., *Unterhandlungen 1972-1990*, Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1993, S. 254-262. Auch die von Buci-Glucksmann notierte Differenz zwischen dem »archäologischen« und dem »kartographischen« Komplexitätstypus des Barock bzw. zwischen »Narziss« und »Ikarus« (vgl. Fn. 26) bildet sich auf die Differenz zwischen den Registern der Souveränitäts- und Disziplinargesellschaften auf der einen Seite und den sogenannten »Kontrollgesellschaften« auf der anderen ab. Der Begriff der »Environmentalität« dagegen geht auf einige kurze Bemerkungen Foucaults zurück (vgl. *GG2*, S. 361) und hat in den vergangenen Jahren zahlreiche Anknüpfungen, Diskussionen und Weiterentwicklungen gesehen, so etwa auch in Sprengers oben genannter Studie zu den *Epistemologien des Umgebens*.

II. Melodram/Mischformen

Wie sich das Staunen in Neugier wandelt oder Proserpina, Medea, Ariadne und Musik-Maschinen-Theater in Gotha – mit einem Seitenblick auf Goethe[1]

Dörte Schmidt

Maschinist: Meinen Sie denn wirklich, dass das etwas helfen wird?
Dichter: Ich bitte, ich beschwöre Sie, schlagen Sie mir meine Bitte nicht ab, meine einzige Hoffnung beruht darauf.
Ludwig Tieck, *Der gestiefelte Kater*

Die Oper ist die Gattung des »Wunderbaren«, so lehrt es jedenfalls die französische Gattungspoetik des späten 17. Jahrhunderts[2] – und die Musik sichert diesen Status gegen die Forderungen der Wahrscheinlichkeit: Sie übertönt nicht nur die

1 Bettine Menke und Juliane Vogel verdanke ich die wiederholte und intensive Verwicklung in Fragen nach den Dispositionen des Theatralen, erstere ermöglichte auch im Vorfeld der geplanten Tagung bereits einen gemeinsame Aufenthalt in der Gothaer Forschungsbibliothek und eine Begehung des dortigen Theaters; Adrian Kuhl teilte mit mir sein Interesse an und seine Kenntnisse über Friedrich Wilhelm Gotter, Reinhard Kapp war mir immer wieder geduldiger Gesprächspartner und Leser; vielfältige Unterstützung und Hinweise verdanke ich Kathrin Paasch und Cornelia Hopf, Forschungsbibliothek Gotha, Silke Leopold, Universität Heidelberg, Sandra Leupold, Berlin, sowie Martin Mulsow und Erik Liebscher, Universität Erfurt. Ein Fellowship des Alfried Krupp Wissenschaftskollegs Greifswald im akademischen Jahr 2020/21 intensivierte nicht nur die Zusammenarbeit mit Bettine Menke, sondern sorgte auch für den nötigen Freiraum zur Fertigstellung dieses Textes.

2 Charles Perrault fügte in seiner berühmten *Parallèle des ançiens et des modernes* die vom König bevorzugte musiktheatrale Gattung in das kodifizierte Gattungssystem und entthronte die Tragödie, indem er der Oper als der Gattung des Wunderbaren die Komödie als diejenige des Wahrscheinlichen gegenüberstellt und die Tragödie als Mischform zwischen beide. Hierzu ausführlich Catherine Kintzler, *Poétique de l'opéra français de Corneille à Rousseau*, Paris : Minerve 1991.

Maschinengeräusche, sondern ordnet sozusagen das Timing durch eine kontrollierte musikalische und mit rhetorischen Begriffen beschreibbare Bewegungslogik. Die Musik überführt das rhetorische Protokoll in die sinnliche Evidenz des Wahrnehmbaren und öffnet das Theater im Vollzug, ohne dieses Protokoll gänzlich zu unterlaufen, für das am Wunder wie am Spektakel sich entzündende Staunen.[3] Dieses Staunen trat (wie Lorraine Daston und im Anschluss an sie Annette Kappeler auch für das Musiktheater diskutiert haben) im Laufe des Jahrhunderts in ein interessantes Wechselverhältnis zur zentralen Kategorie der Aufklärung: der Neugier.[4] Im 18. Jahrhundert geriet das Interesse am Seltenen, Besonderen, Staunenswerten zunehmend (wieder) in Gegensatz zu einer Neugier, die es genauer wissen wollte, nach den Ursachen und Begründungen der Erscheinungen suchte und auch auf dem Theater immer stärker jedenfalls nach Wahrscheinlichkeit, wenn nicht sogar nach Wahrheit suchte. Mit der Frage nach Kausalitäten trat das Interesse an der Einmaligkeit des Ereignisses in den Hintergrund zugunsten von Beobachtung ermöglichender Wiederholung. Am wissenschaftlichen Experiment geschult erhob sich geradezu die Forderung nach Wiederholbarkeit. Wie aber verträgt sich dies mit einem Theater mit Musik und Maschinen? Wird gerade ein solches, an der sinnlichen Konkretion des Moments ausgerichtetes Theater dann nicht hoffnungslos veralten? Gerade das Gothaer Theater, auf dessen Maschinen-Bühne Conrad Ekhof sein aufgeklärtes Darstellungsideal entfaltete, bietet wie wenige Bühnen dieser Zeit geeignetes Material, um solchen Fragen nachzugehen.

---

3 In gewisser Weise befragt das musikalische wie das Maschinen-Theater im Laufe des 18. Jahrhunderts gerade jenes Überspringen der Repräsentation durch die Wahrnehmung, das Rüdiger Campe ausgehend von Willem s'Gravensande als zentrale Leistung des Evidenzcharakters der Wahrnehmung herausgestellt hat, ders., »›Unwarscheinliche Wahrscheinlichkeit‹. Evidenz im 18. Jahrhundert«, in: *Diskrete Gebote. Geschichte der Macht um 1800. Festschrift für Heinrich Bosse*, hg. v. Roland Borgards u. Johannes Friedrich Lehmann, Würzburg: Königshausen & Neumann 2002, S. 15-32, hier S. 17.

4 Lorraine Daston, *Wunder, Beweise und Tatsachen. Zur Geschichte der Rationalität*, Frankfurt a.M.: Fischer 2003; dies.u. Katherine Park, *Wunder und die Ordnung der Natur 1150-1750*, Frankfurt a.M.: Eichborn 2002; Annette Kappeler, »Höre und Staune! Klangeffekte in der französischen Oper des 18. Jahrhunderts«, in: *Archäologie der Spezialeffekte*, hg. v. Natascha Adamowsky u.a., Paderborn: Wilhelm Fink 2018 (= *Poetik und Ästhetik des Staunens*, Bd. 4), S. 89-111; Nicola Gess u. Tina Hartmann, »Barocktheater als Spektakel. Eine Einführung«, in: *Barocktheater als Spektakel. Maschine, Blick und Bewegung auf der Opernbühne des Ancien Régime*, hg. v. Nicola Gess, Tina Hartmann u. Dominika Hens, Paderborn: Wilhelm Fink 2015, S. 9-39. Siehe auch den materialreichen Katalog: Andrea Sommer-Mathis, Daniela Franke u. Rudi Risatti (Hgg.), *Spettacolo barocco! Triumph des Theaters*, Petersberg: Michael Imhoff 2016 (= *Ausstellungskatalog Theatemuseum Wien 2016*).

I. Proserpina in Gotha oder Maschinen als Subtext

Im April 1683 betrat das Musiktheater in Gotha die Szene mit allen Insignien des Spektakels. Auf dem neu eingerichteten Theater seines Schlosses wagte sich Herzog Friedrich I. anlässlich des Geburtstags seiner zweiten Frau, der verwitweten Markgräfin Christina von Brandenburg-Ansbach, die repräsentativen Ansprüche eines solchen Ereignisses absichtsvoll überbietend, erstmals an die Aufführung eines großen »Singespiels« mit mythologischem Sujet: *Die geraubete Proserpina*. Er positionierte sich damit früh in der sich gerade etablierenden Landschaft höfischen Musiktheaters in dieser Region.[5] Mit den beiden Autoren, dem Konrektor des Gothaer Gymnasiums Johann Georg Hess für das Libretto und dem Gothaer Hofkapellmeister Wolfgang Michael Mylius für die Musik, begegnen einander in diesem Stück Gelehrsamkeit und Repräsentation.[6] Überliefert ist nicht die Musik, sondern allein der Librettodruck,[7] der den Anlass nicht nur explizit auf dem Titelblatt mitteilt, sondern dessen protokollarische Bedeutung auch durch sein Format transportiert.[8]

---

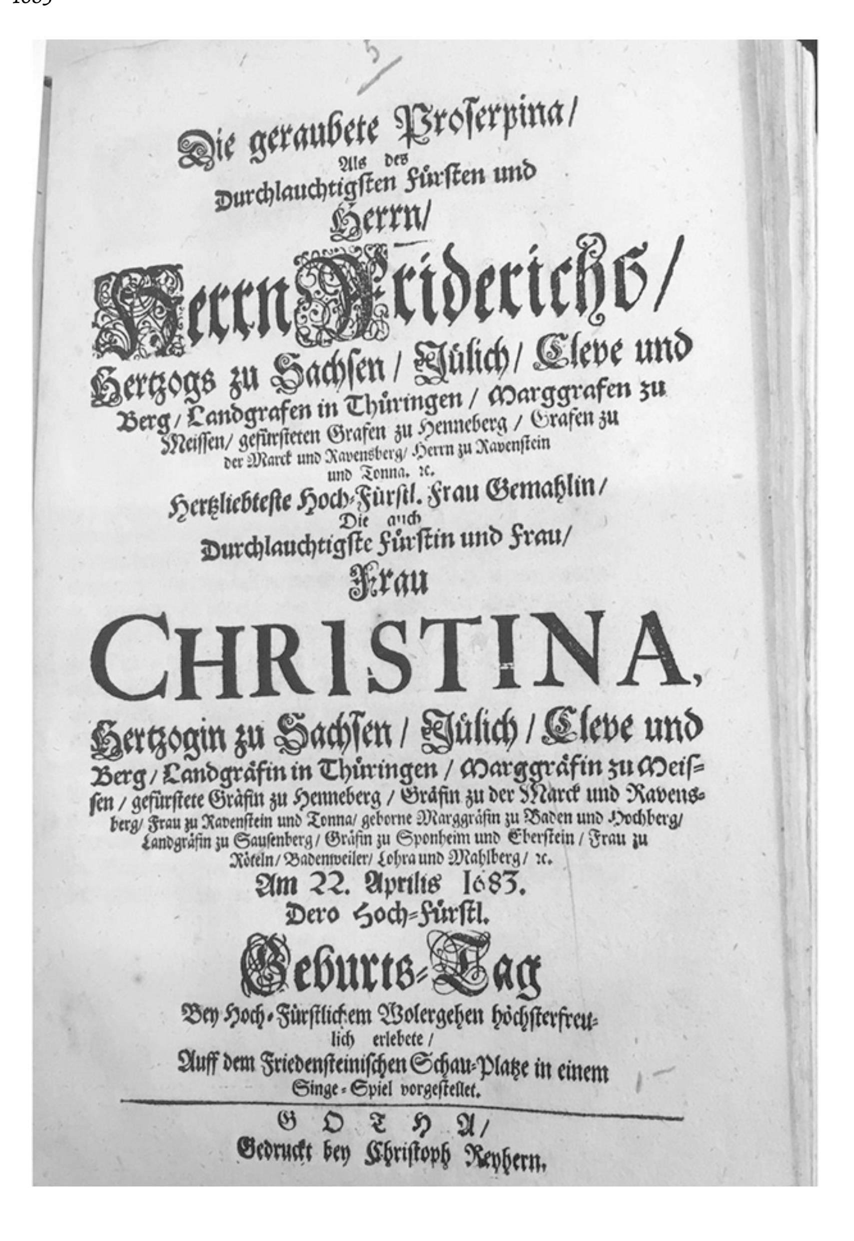
5 Siehe zum direkten Umfeld Gudrun Busch, »Wolfenbüttel, Halle, Weißenfels und wieder Wolfenbüttel. Glanz und Abglanz höfischen Musiktheaters zwischen Oker und Saale«, in: *Die Oper am Weißenfelser Hof*, hg. v. Eleonore Sent, Rudolstadt: Hain 1996 (= *Weißenfelser Kulturtraditionen*, Bd. 1), S. 209-246, hier auch die chronologische Übersicht unter Einbeziehung benachbarter Höfe, S. 236-246, zu Gotha S. 241ff. Zum breiteren Kontext und zum Zeithorizont der deutschen Hoftheatergründungen siehe auch Ute Daniel, *Hoftheater. Zur Geschichte des Theaters und der Höfe im 18. und 19. Jahrhundert*, Stuttgart: Klett 1995, hier vor allem auch Kap. 2: »Die Theatralkultur der deutschen Höfe«, S. 66-76.

6 Speziell zu diesem Stück Roswitha Jacobsen, »Theater als Medium höfischer Kommunikation: Die Gothaer ›Proserpina‹ von 1683«, in: *Frauen – Bücher – Höfe: Wissen und Sammeln vor 1800. Women – Books – Courts: Knowledge and Collecting before 1800. Essays in Honour of Jill Bepler*, hg. v. Volker Bauer u.a., Wiesbaden: Harrassowitz 2018 (= *Wolfenbütteler Forschungen*, Bd. 151), S. 397-409. Zum Umfeld deutscher Opernproduktion dieser Zeit siehe vor dem Horizont einer europäischen Gattungsgeschichte Silke Leopold, »Oper in deutschen Landen«, in: dies., *Die Oper im 17. Jahrhundert*, Laaber: Laaber 2004 (= *Handbuch der musikalischen Gattungen*, Bd. 11), S. 239-300, aus der Perspektive der Libretti auch Tina Hartmann, *Grundlegung einer Librettologie. Musik und Lesetext am Beispiel der ›Alceste‹-Opern vom Barock bis zu C.M. Wieland*, Berlin u. Boston: de Gruyter 2017 (= *Quellen und Forschungen zur Literatur- und Kulturgeschichte*, Bd. 86/320); zum für das mitteldeutsche Umfeld in dieser Zeit typischen Zusammenhang von höfischer Repräsentation und Bildung vor allem S. 69f. Zum Kontext siehe beispielsweise auch: Friedhelm Brusniak (Hg.), *Barockes Musiktheater im mitteldeutschen Raum im 17. und 18. Jahrhundert*, Köln: Studio 1994.

7 *Die geraubete Proserpina*, Gotha: Christoph Reyhern 1683, Forschungsbibliothek Gotha: Poes 4° 02169/01 (05).

8 Die Datierung auf dem Titelblatt verweist nicht auf die tatsächliche Aufführung, die am 24. April stattfand, sondern auf deren Anlass, den fürstlichen Geburtstag (siehe Jacobsen 2018, S. 397f.).

Abb. 1: Titelblatt des Librettodrucks, Die geraubete Proserpina*, Gotha: Christoph Reyhern 1683*



Die geraubete Proserpina/
Als des
Durchlauchtigsten Fürsten und
Herrn/
Herrn Friderichs/
Hertzogs zu Sachsen/ Jülich/ Cleve und
Berg/ Landgrafen in Thüringen/ Marggrafen zu
Meissen/ gefürsteten Grafen zu Henneberg/ Grafen zu
der Marck und Ravensberg/ Herrn zu Ravenstein
und Tonna. rc.
Hertzliebteste Hoch-Fürstl. Frau Gemahlin/
Die auch
Durchlauchtigste Fürstin und Frau/
Frau
CHRISTINA,
Hertzogin zu Sachsen/ Jülich/ Cleve und
Berg/ Landgräfin in Thüringen/ Marggräfin zu Meis-
sen/ gefürstete Gräfin zu Henneberg/ Gräfin zu der Marck und Ravens-
berg/ Frau zu Ravenstein und Tonna/ geborne Marggräfin zu Baden und Hochberg/
Landgräfin zu Sausenberg/ Gräfin zu Sponheim und Eberstein/ Frau zu
Röteln/ Badenweiler/ Lohra und Mahlberg/ rc.
Am 22. Aprilis 1683.
Dero Hoch-Fürstl.
Geburts-Tag
Bey Hoch-Fürstlichem Wolergehen höchsterfreu-
lich erlebete/
Auff dem Friedensteinischen Schau-Platze in einem
Singe-Spiel vorgestellet.

GOTHA/
Gedruckt bey Christoph Reyhern.

Das Stück scheint der verlorenen Partitur wegen auf den ersten Blick kein Fall für die Musikwissenschaft.[9] Und doch sind musikalische Fragen allgegenwärtig. Im Libretto erscheinen in den Didaskalien nicht nur Angaben zum diegetischen Einsatz (etwa im dritten Auftritt des ersten Aktes, wenn Procras eine Schalmei bläst) sondern auch explizite Formhinweise (beispielsweise im sechsten Auftritt des ersten Aktes, wo die Regieanweisung eine Abschluss-Arie ankündigt). Im gesamten Text ruft überdies die Verwendung spezifischer Vers- und Strophenformen unterschiedliche Arten der Musikalisierung auf.[10] Nie allerdings wird die Musik selbst konkret, sie erscheint gleichsam immer im Verweis (damit auf kundige Leserinnen angewiesen) und ist im Libretto als eine der Dimensionen des Stückes präsent, die – der italienisch geprägten Hofoper der großen deutschsprachigen Höfe folgend – für die aisthetische Konkretion und Einmaligkeit des Ereignisses zuständig und weder literarisiert (also beispielsweise gedruckt) noch wiederaufgeführt worden ist. Überliefert und verbreitet wurden solche Theaterereignisse nicht nur in Gotha über prächtige Librettodrucke im Folio-Format, die unter den Höfen ausgetauscht und gesammelt wurden, also auch dem Vergleich bzw. der eigenen Positionierung in diesem Feld höfischer Repräsentation dienten.[11] Die in frühneu-

9 Nicht von ungefähr entzünden sich gerade am Korpus der nord- und mitteldeutschen Operntextbücher ausführliche Debatten über Methoden und disziplinäre Ausrichtung der Forschung über Libretti, siehe beispielhaft Bernhard Jahn,*Die Sinne und die Oper. Sinnlichkeit und das Problem ihrer Versprachlichung im Musiktheater des nord- und mitteldeutschen Raumes (1680-1740)*, Tübingen: Niemeyer 2005 (= *Theatron*, Bd. 45), vor allem Einleitung: »Kanon und Ausgrenzung«, S. 1-7, sowie Hartmann, *Grundlegung einer Librettologie*, S. 7-34.

10 Ganz offensichtlich referiert der Textdichter eher auf das romanische, syllabisch, also silbenzählend verfahrende als auf das für deutsche Versdichtung seit Opitz kodifizierte akzentuierende Versprinzip. Auch formale Angebote für eine Musikalisierung macht der Text: So enthält beispielweise schon der allererste Text der Ceres in der ersten Szene des ersten Aktes über eine Textwiederholung das Angebot für ein Ritornell, durch Strophenbildung ist in der Szene klar markiert, wo Ceres ihre Arie hat, und wo rezitativische Passagen vorgesehen sind. Ein detaillierterer, die Arbeiten von Irmgard Scheitler und Volkhard Wels für die Oper weiterführender Blick auf die Versbildung und ihre musikalischen Implikationen wäre ein mehr als lohnender Bereich für die Librettoforschung in diesen musiktheatralen Kopora. Vgl. Volkhard Wels, *Kunstvolle Verse. Stil- und Versreformen um 1600 und die Entstehung einer deutschsprachigen ›Kunstdichtung‹*, Wiesbaden: Harrassowitz 2018 (= *Episteme in Bewegung*, Bd. 12), sowie beispielsweise Irmgard Scheitler, »Melodien und Gattungen anderer Nationen und die deutsche Gesangslyrik«, in: *Klang – Ton – Musik. Theorien und Modelle (national)kultureller Identitätsstiftung*, hg. v. Wolf Gerhard Schmidt u.a., Hamburg: Felix Meiner 2014, S. 171-208.

11 Zur Funktion der Überlieferungspraxis in der Festkultur Mitteldeutschlands siehe auch Bernhard Jahn, »Zwischen Festgemeinschaft und Partiturdruck – kommunikationstheoretische und mediengeschichtliche Überlegungen zum Kontext barocker Opernaufführungen«, in: *Internationales Archiv für Sozialgeschichte der Literatur* 20 (1995), S. 116-154. Jahn schließt aus dem weitgehenden Fehlen von Librettodrucken im deutschsprachigen Raum, dass diese hier anders als etwa in Frankreich nicht Teil der über das Ereignis hinausreichenden höfischen Re-

zeitlicher Bindung überlieferten Bände mit Libretti unterschiedlicher Höfe in der Gothaer Bibliothek, in die auch das *Proserpina*-Libretto eingefügt ist, dokumentieren dies eindrucksvoll.[12]

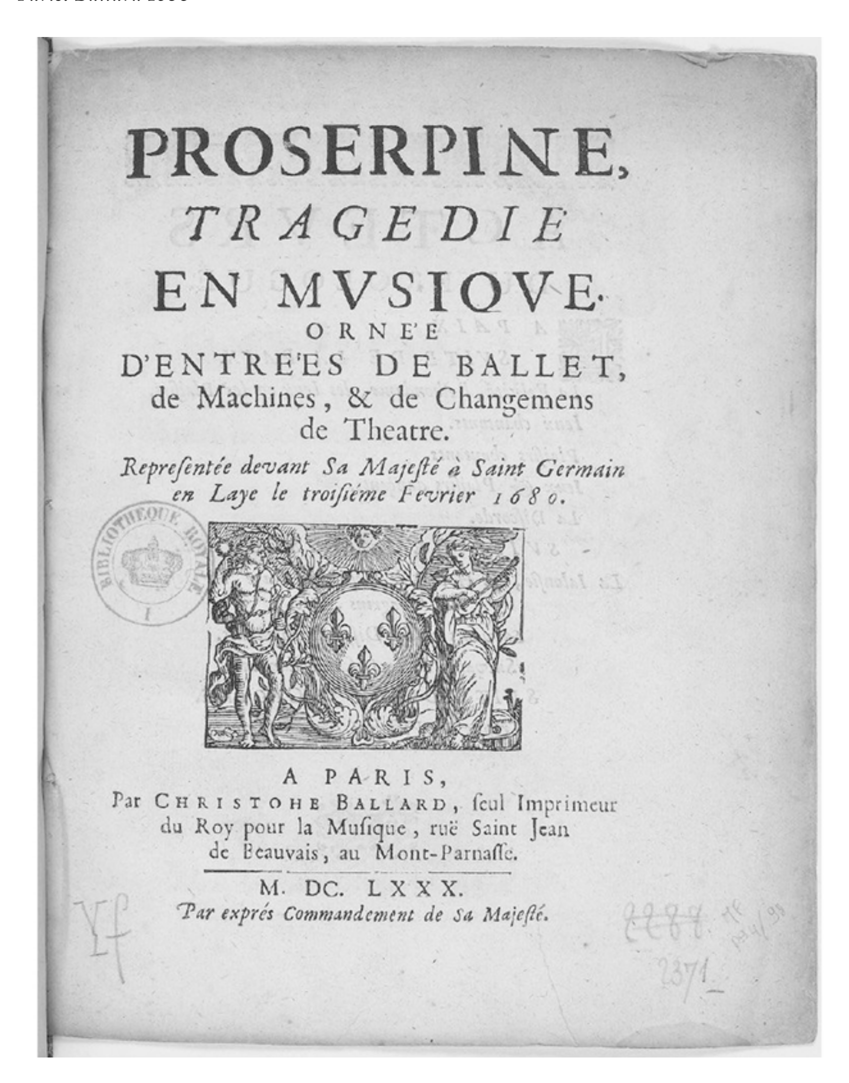
Schon ganz äußerlich weisen die Fünfaktigkeit und das mit sechs Hauptfiguren relativ konzentrierte Personal der *Proserpina* darauf hin, dass nicht die an der italienischen resp. venezianischen Oper geschulte revueartige, ein vielfältiges Figurentableau umfassende und üblicherweise dreiaktige Form des musikalischen Theaters die ästhetische wie kulturpolitische Folie lieferte, sondern die schon durch ihre Gattungsbezeichnung auf ein poetisches Regelsystem bezogene französische Oper, die sich in Paris als Gattung des Wunderbaren zum (sinnlich attraktiveren) Zwilling der Tragödie gemausert hatte. Schon das Sujet verweist geradezu überdeutlich auf ein ebenso prominentes wie aktuelles Vorbild: Jean-Baptiste Lullys 1680 auf ein Buch von Philippe Quinault komponierte tragédie en musique *Proserpine*, die im gleichen Jahr als Libretto wie als Partiturdruck erschienen war. Es war jedoch nicht der Plot der Handlung, an dem die Parallele wirksam wurde – vielmehr passte der Gothaer Textautor das Stück, wie Roswitha Jacobsen im Detail gezeigt hat, gezielt an die zeitgenössischen Auseinandersetzungen an und fügte mit der dionysischen Satyrfigur Procras, einem verrückten Schäfer, auch auf der Handlungsebene jedenfalls als Nebenstrang die für die pietistische Debatte so wichtige Auseinandersetzung mit der Sinnlichkeit des Theaters ein. Das spricht jedoch durchaus nicht gegen eine Referenz, vielmehr stellt es die Anschlussfähigkeit her und wirft die Frage nach der Ebene auf, auf der nun die Verbindungen zum Tragen kommen.[13]

präsentationsbemühungen waren. Zur literarischen Funktion mitteldeutscher Libretti im 17. Jahrhundert siehe Jahn, »Das Libretto als literarische Leitgattung am Ende des 17. Jahrhunderts? Zu Zi(e)glers Roman *Die Asiatische Banise* und seinen Opernfassungen«, in: Sent (Hg.), *Die Oper am Weißenfelser Hof*, S. 143-169. Zu den Literarisierungsstrategien der Oper des 18. Jahrhunderts siehe auch Dörte Schmidt, »Metastasios ›Artaserse‹, die Literarizität der Oper und die Bedingungen des Repertoires«, in: *Die Musikforschung* 66/2 (2013), S. 103-119.

12 Siehe hierzu auch Roswitha Jacobsen, »Die Weißenfelser Libretti und Spielszenarien in Gotha«, in: Sent (Hg.), *Die Oper am Weißenfelser Hof*, S. 247-275.

13 Jacobsen, *Theater als Medium höfischer Kommunikation*, S. 404-409; für einen Überblick über die Debatten (die auch den Einsatz von Maschinen in der Oper einbegreifen) vgl. grundlegend auch Jahn, *Die Sinne und die Oper*. Am Ende des vierten Auftritts im ersten Akt zieht Procras, der bereits über das Requisit der Schalmei als Vertreter sinnlicher Evidenzen ausgezeichnet worden war, einen Kuchen hervor und geht essend ab. Über diese Abtrittsfigur bringt er auch die von Bernhard Jahn zurecht im Kontext des Sinnlichkeitsdiskurses in einem eigenen Kapitel hervorgehobene Essensthematik ein.

Abb. 2: Titelblatt des Librettodrucks, Jean-Baptiste Lully und Philippe Quinault, Proserpine, *Paris: Ballard 1680*



PROSERPINE,
TRAGEDIE
EN MVSIQVE.
ORNE'E
D'ENTRE'ES DE BALLET,
de Machines, & de Changemens
de Theatre.
Repreſentée devant Sa Majeſté à Saint Germain en Laye le troiſiéme Fevrier 1680.

A PARIS,
Par CHRISTOHE BALLARD, ſeul Imprimeur du Roy pour la Muſique, ruë Saint Jean de Beauvais, au Mont-Parnaſſe.
M. DC. LXXX.
Par exprés Commandement de Sa Majeſté.

Schon auf dem Titel des Partiturdrucks ist *Proserpine* ausdrücklich als Ausstattungstheater ausgewiesen: Nicht nur Ballette schmücken das Stück, sondern vor allem Maschinen und mit ihnen (die Einheit des Ortes als Forderung der Tragödie überschreitende und entsprechende Bühnentechnik erfordernde) Szenenwechsel.

Genau hier, also gleichsam an den Paratexten setzt das Gothaer Spektakel an.[14] Wie die Pariser wechselt die Gothaer *Proserpina* zwischen Sizilien und der Götterwelt. Während man sich in Paris zu Beginn der Handlung jedoch im Palast der Ceres fand, der Ätna erst am Ende des Aktes und durch ein Erdbeben angekündigt in den Blick rückte (also gleichsam einen eigenen Auftritt hatte), präsentierte das Bühnenbild in Gotha die sizilianische Landschaft mit dem brennenden Vulkan im Hintergrund gleich zu Beginn des Stückes, donnernd bemerkbar machen sollte er sich jedoch erst mit Plutos Auftritt im vierten Akt. Hess änderte also durchaus den Ablauf, übernahm aber insgesamt ziemlich vollständig die spektakulären Momente des Stücks und füllte die fünfaktige Form mit sich steigernden Gelegenheiten zum Einsatz der Bühnentechnik: Er forderte Klang- und Lichteffekte, ermöglichte dem olympischen Personal standesgemäße Maschinenauftritte und schrieb sogar einen Szenenwechsel innerhalb des dritten Aktes vor (wo sich die aus dem ersten Akt wiederaufgenommene Landschafts-Szenerie für den letzten Auftritt – einen Monolog der Ceres – in einen dunklen, einem Götzen-Tempel ähnelnden Saal wandelt).[15] Die Gotha'sche *Proserpina* zielte offensichtlich geradezu auf Überbietung des Theatralen durch offensive Ausstellung der Künstlichkeit der gezeigten Sensationen. Im fünften Akt, der im Olymp spielt, kulminiert der Maschineneinsatz in der aufsehenerregenden Forderung von vier gleichzeitig auf der Szene präsentierten Wolkenwagen:

> Erster Eintritt: Venus auf ihrem Wagen, Ceres auf ihrem Wagen. Ceres expostuliert mit der Venus, daß sie ihre Tochter hinters Licht geführet, und dem Pluto in die Hände gespielet habe. [...] Anderer Eintritt: Jupiter auf einem Wagen herunter kommend, und die vorigen. Jupiter redet der Ceres ein und entschuldigt das Vorgegangene mit der Notwendigkeit, welches die Ceres doch wenig annehmen will. [...] Dritter Eintritt: Pluto auf seinem Wagen von unten herauff kommend, und die vorigen. Pluto dankt dem Jupiter für die erwiesene Güte, begehret der Ceres Consens, den sie endlich gibt, weil sie sonsten ihre Tochter niemals hätte wieder zu sehen bekommen, und bedingt, daß Proserpina nach Gefallen den Himmel besuchen dürffe, welches der Pluto auch verspricht.[16]

---

14 Zur Frage der Paratexte in den Libretti des deutschsprachigen Raumes dieser Zeit siehe auch Jörg Krämer, »Paratextualität im Libretto der Frühen Neuzeit«, in: *Die Pluralisierung des Paratextes in der frühen Neuzeit. Theorie, Formen, Funktionen*, hg. v. Frieder von Ammon u. Herfried Vögel, Berlin: LIT 2008 (= *Pluralisierung & Autorität*, No. 15), S. 45-78.

15 Große Chöre und Ballette waren in Gotha natürlich nicht möglich, allerdings suchen die »etlichen«, Proserpina begleitenden Jungfrauen, die sich dann im Libretto als drei herausstellen, diese Funktionen über Tanz- bzw. Bewegungsanweisungen wie Gesangsnummern gleichsam »im Kleinen« aufzufangen.

16 *Die geraubete Proserpina*, Gotha 1683, s.p.

Auch wenn aufgrund der räumlichen Möglichkeiten anzunehmen ist, dass in der Aufführung nicht die Sänger selbst in den Maschinen saßen, sondern sie durch gemalte Figuren vertreten wurden und von unten sangen (nicht nur würden vier Menschen tragende Wagen vermutlich die Raumkapazität sprengen, es gibt in Gotha überdies keine Seitenbühne, die das unsichtbare Besteigen der Wagen ermöglichen könnte), dürfte der Effekt eindrucksvoll gewesen sein.[17] Wie die Musik das Timing und die Einmaligkeit des Zeitpunkts der Aufführung sicherte, so verwiesen die Maschinen auf die Einmaligkeit dieses spezifischen Theaterraumes, führten seine spezifischen Potentiale vor, vermaßen über die Auf- und Abtrittsrichtungen den Raum und die Möglichkeit zur Überschreitung seine Grenzen nicht nur horizontal, sondern vor allem eben nun auch vertikal,[18] und stellten damit die Frage nach dem Draußen: Indem sie Aufmerksamkeit erregen, regen die Maschinen gleichzeitig zum Fragen nach den Gründen und auch danach an, woher die »in der Maschine« auf die Bühne gebrachten Figuren und Ereignisse eigentlich kommen, wer sie lenkt und – da sie offensichtlich künstlich sind – wofür sie stehen.[19] Gerade der Einsatz der Maschinen war vermutlich also eine der Attraktionen, die zur Wahl des Stoffes und damit dieses Vorbildes für die Eröffnung des Theaters führten, das der Herzog zwischen 1681 und 1683 bauen und eigens mit solch aufwendiger Bühnentechnik ausstatten ließ.[20] Es ging dabei um Repräsentation, um den interessanten

17 Dass die in den Libretti ausgewiesenen Maschineneinsätze in Aufführungen nicht immer buchstäblich zum Tragen kamen, also nicht unbedingt als Aufführungsvorschrift gelesen wurden, gehört zu den auch in zeitgenössische Rezensionen immer wieder diskutierten Umständen. So vermisste der Rezensent der Londoner Uraufführung von Händels *Rinaldo* in London im *Spectator* den Drachenwagen der Armida schmerzlich, *The Spectator*, 6. März 1711, abgedruckt in: *Händel-Handbuch*, hg. von der Hallischen Händel-Ausgabe, Bd. 4, Leipzig u. Kassel: Bärenreiter 1985, S. 50f. Für den Hinweis auf diese Quelle danke ich herzlich Silke Leopold. Dass Szenenanweisungen dennoch zu den sinnstiftenden Dimensionen des Textes gehören können, ist vor allem für das 18. Jahrhundert und die doppelte Funktion von Theatertexten als Lesetexte und Dokumente von Aufführungen diskutiert worden, siehe beispielsweise Anke Detken, *Im Nebenraum des Textes. Regiebemerkungen in Dramen des 18. Jahrhunderts*, Tübingen: Niemeyer 2009 (= *Theatron*, Bd. 45). Als gleichsam poetologisch begründetes Spektakel-Theater muss die tragédie en musique gerade nicht der Doktrin der französischen tragédie classique folgen, die Regieanmerkungen möglichst vermied, vgl. Detken, *Im Nebenraum des Textes*, S. 47ff.

18 Hierzu grundlegend: Juliane Vogel u. Christopher Wild (Hgg.),*Auftreten. Wege auf die Bühne*, Berlin: Theater der Zeit 2014 (= *Theater der Zeit*, Recherchen 115), sowie Juliane Vogel, *Aus dem Grund. Auftrittsprotokolle zwischen Racine und Nietzsche*, Paderborn: Wilhelm Fink 2018.

19 Zur zentralen Bedeutung des off-Stage im Maschinentheater siehe Bettine Menke, »Was das Theater möglich macht: Theater-Maschinen«, in: Adamowsky u.a.,*Archäologie der Spezialeffekte*, S. 113-144.

20 Diese Maschinen sind bereits mehrfach beschrieben, zuerst ausführlich bei Elisabeth Dobritzsch, *Barocke Zauberbühne. Das Ekhof-Theater im Schloß Friedenstein Gotha*, Weimar u. Jena: Hain 2004 (= *Gothaisches Museums Jahrbuch 2005*), siehe auch Viktoria Tkaczyk, *Himmels-*

Versuch eines protestantischen Hoftheaters, das sich gerade über solche Technik im mitteldeutschen, aber auch europäischen Feld positionierte.[21]

Liest man dies vor dem Hintergrund von Lorraine Dastons wissenshistorischer Diskussion der Spannung von Wunder und Beweis, von Zeichen und Tatsachen,[22] bildeten die Maschinen in *Proserpina* die Vehikel einer in Aufruhr befindlichen Götterwelt, sie lieferten die Mechanik der dahinterstehenden Weltordnung, die am Ende des Stückes alles wieder ins Lot brachte – das mechanistische Regime der Affektkontrolle war noch in Kraft. Nach der Wende zum 18. Jahrhundert sah sich diese Theaterform in ihrer sinnlichen Üppigkeit unter dem Einfluss der metastasianischen Reformen und ihrer ›Austreibung der Götter‹ wie der Maschinen aus der Oper auch in Deutschland zunehmend in der Kritik,[23] was für kleinere Höfe, die sich diesen Aufwand nicht leisten konnten oder wollten, durchaus auch pragmatisch attraktiv war. Politische wie (damit verbunden) konfessionelle Konkurrenzen und Allianzen spiegelten sich – verstärkt in der zweiten Jahrhunderthälfte – in ästhetischen Debatten.[24] Das durch das Maschinenspektakel ausgelöste Staunen

---

Falten. Zur Theatralität des Fliegens in der Frühen Neuzeit, München: Wilhelm Fink 2011, S. 268-284.

21 Zur Frage der sinnlichen Dimension solcher Theaterereignisse in den Debatten des pietistischen Protestantismus siehe auch Jahn, *Die Sinne und die Oper*. Die durchaus protestantische Verbindung von Kenntnis, Können und Repräsentation der Gothaer Unternehmung eröffnet auch Erklärungsmodelle dafür, warum nicht einfach einer der führenden Künstler der Zeit an den Hof geholt wurde, sondern die Arbeiten nach eingehendem Studium der Maschinen an anderen Theatern von Gothaer Handwerkern offenbar unter kenntnisreicher Überwachung durch den Herzog selbst ausgeführt wurden. Dobritzsch, *Barocke Zauberbühne*, vor allem S. 57f.

22 Daston, *Wunder, Beweise und Tatsachen*, vor allem S. 29-76, sowie Daston u. Park, *Wunder und die Ordnung der Natur*, vor allem die Kap. 6 »Seltsame Tatsachen« und 7 »Wunder der Kunst und Wunder der Natur«.

23 Siehe hierzu Silke Leopold, »Die Metastasianische Oper«, in: *Die Musik des 18. Jahrhunderts*, hg. v. Carl Dahlhaus, Laaber: Laaber 1985 (= *Neues Handbuch der Musikwissenschaft*, Bd. 5), S. 73-84, sowie Francesca Menchelli-Buttini, »Die Opera seria Metastasios«, in: *Die Oper im 18. Jahrhundert*, hg. v. Herbert Schneider u. Reinhard Wiesend, Laaber: Laaber 2001 (= *Handbuch der musikalischen Gattungen*, Bd. 12), S. 23-36.

24 Vor allem die Auseinandersetzung mit dem Wiener respektive Pariser Repertoire im Bereich des musikalischen Theaters liefert dafür in Nord- und Mitteldeutschland einen aufschlussreichen Gradmesser. Den Hintergrund bilden in diesem Zusammenhang die wechselnden politischen Allianzen im Gravitationsfeld der Großmächte Preußen, Habsburg und Frankreich, die ausgefeilte kulturpolitische Netzwerke hervorbrachten. Neben übergreifenden Darstellungen wie Reinhart Meyer, »Der Anteil des Singspiels und der Oper am Repertoire der Deutschen Bühnen in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts (1981)«, in: ders., *Schriften zur Theater- und Kulturgeschichte des 18. Jahrhunderts*, hg. v. Matthias J. Pernerstorfer, Wien: Hollitzer Wissenschaftsverlag 2012 (= *Summa Summarum*, 1), S. 341-400, sowie Jörg Krämer, *Deutschsprachiges Musiktheater im späten 18. Jahrhundert. Typologie, Dramaturgie und Anthropologie einer populären Gattung*, Tübingen: Niemeyer 1998 (= *Studien zur Deutschen Li-*

geriet unter Verdacht.[25] Der von Daston und Park beschriebene historische Wandel des Umgangs mit und der Bewertung von kognitiven Leidenschaften zeigt sich naheliegender Weise unmittelbar auf dem Theater.[26] Das Gothaer Theater ist in diesem Umfeld deshalb so besonders interessant, weil es seine deutlich dem barocken Spektakel verbundenen Maschinen in einem nicht sehr ausgreifenden, aber doch kontinuierlichen Theaterbetrieb weiterhin pflegte und dies in der Regel auch mit einer Nähe zum französischen Theater verband. Auffällig ist, worauf immer wieder hingewiesen wird, dass diese Maschinen nicht einfach, da nun einmal vorhanden, noch eine Weile weiterverwendet wurden, sondern noch knapp hundert Jahre später in Gebrauch waren und in der Zwischenzeit sogar beträchtliches Geld für Restaurierung, Instandhaltung und Neubau aufgewendet worden war.[27]

Ein Seitenblick auf die angrenzenden Höfe zeigt, dass dort Neuerungen vor allem für die Dynamisierung der Natur-Szenerien interessant wurden. 1799 erklärte Johann Adam Breysig den Erdmannsdorff'schen Neubau in Dessau zu einem der Vorbilder für die Bühnentechnik des von ihm geplanten Magdeburger Theaters, »das ein sogenanntes Scheren- oder Kamm-Theater, von der Art, wie das neulich in Dessau errichtete große Fürstliche Theater, das Herzogliche Theater in Braunschweig, und das Fürstlich Bernburgische in Ballenstätt« ist.[28] Die dort verwendeten, über ein Seilsystem aufgezogenen Flügel-Seitenkulissen[29] erhöhten nicht nur die Variabilität, sondern erleichterten schnelle Kulissenwechsel auch auf offener Szene. In Gotha hielt man an der älteren Technik der Kulissenwagen fest,

---

teratur, Bd. 149/150), siehe auch Fallstudien wie u.a. Adrian Kuhl, »Anspruchsvolle Effekte? Integrationsstrategien zeitgenössischer Spektakelästhetik in *Die Geisterinsel* von Gotter und Freiherr von Einsiedel«, in: *Jahrbuch Aufklärung. Interdisziplinäres Jahrbuch zur Erforschung des 18. Jahrhunderts und seiner Wirkungsgeschichte: Das Singspiel im 18. Jahrhundert*, hg. v. Benedikt Leßmannn und Tilmann Venzl (in Vorbereitung), sowie Dörte Schmidt, »Repräsentation und ästhetisches Experiment. Melodramen an Hoftheaterbühnen – das Beispiel Dessau«, in: *Musik im Dessau-Wörlitzer Gartenreich*, hg. v. Wolfgang Hirschmann u. Adrian La Salvia, Halle: Mitteldeutscher Verlag 2019, S. 141-161.

25 Zur Spektakel- bzw. Maschinenkritik der Zeit siehe u.a. Jahn, *Die Sinne und die Oper*; sowie Bettine Menke u. Christoph Menke, »Tragödie – Trauerspiel – Spektakel. Drei Weisen des Theatralen«, in: dies. (Hgg.), *Tragödie. Trauerspiel. Spektakel*, Berlin: Theater der Zeit 2007, S. 6-15.

26 Daston u. Park, *Wunder und die Ordnung der Natur*, vor allem Kap. 8 »Die Leidenschaften der Forschung«.

27 Hierzu Dobritzsch, *Barocke Zauberbühne*, S. 22-42 und 61-77, sowie Tkaczyk, *Himmels-Falten*, S. 267-284, siehe auch den Beitrag von Adrian Kuhl in diesem Band.

28 Zit. nach: Ingeborg Krengel-Strudthoff u. Bärbel Rudin (Hgg.), *In blauer Ferne. Von der Kulissenbühne zum Königsberger panoramischen Theater. Schriften zur Bühnenreform von Johann Adam Breysig (1766-1831)*, Wiesbaden: Harrassowitz 1993 (= *Studien der Forschungsstelle Ostmitteleuropa an der Universität Dortmund*, Bd. 12), S. 23.

29 Siehe Moritz von Prosky, *Das Herzogliche Hoftheater zu Dessau*, Dessau: Paul Baumann 1885, S. 33.

erhöhte allerdings ab Mitte der 1760er Jahre auch dort die Beweglichkeit für Kulissenwechsel durch die Reduktion der Gassen zugunsten zusätzlicher Kulissenwagen. Mit der Steigerung der Beweglichkeit nahm also die Möglichkeit der Illusion perspektivischer Tiefe ab. Es waren überdies eine neue Wellenmaschine, eine Freifahrt für einen Zwischenprospekt auf der Bühnenmitte, sowie Versenkungsmöglichkeiten hinzugefügt worden und, das ist vielleicht die wichtigste Neuerung: neben einer Donner- und zwei Blitzmaschinen eine Verdunklungsmechanik.[30] Unter Ekhof wurden dann folgerichtig auch Stücke entwickelt, die diese Maschinen auf spezifische Weise beschäftigten. Auffällig ist jedoch, wie selten – und dadurch gleichzeitig auch herausgestellt – diese Anlässe waren. Ganz klar referierte der Einsatz solcher Maschinen auf das höfische Spektakeltheater. Sie in aktuelle ästhetische Vorstellungen zu integrieren, bedurfte eigener Vorkehrungen.[31] Folgt man der Beobachtung, dass die Maschinen die Bezugsebene zwischen Lully/Quinaults *Proserpine* und Mylius/Hess' *Proserpina* bildeten, kann man die bühnentechnische Kontinuität allerdings auch als Teil eines im intertextuellen Sinne parodistischen Verfahrens weiterverfolgen: Gerade weil die Maschinen in den Stücken mehr oder weniger die gleichen blieben, konnten ihnen neue Begründungen unterschoben und sie als Vehikel für den Wandel des höfischen Theaters ausgestellt werden. Dazu bedarf es vor allem der spezifischen Verwendung dieses Mittels. Aufschlussreich an der technischen Kontinuität ist weniger die Häufigkeit des Maschineneinsatzes, als vielmehr die Signifikanz des jeweiligen Umgangs mit diesen Maschinen, die sich im Vergleich der Hess/Mylius'schen *Proserpina* mit den Monodramen des späten 18. Jahrhundert wie Johann Christian Brandes' *Ariadne auf Naxos* und vor allem Friedrich Wilhelm Gotters *Medea*, die beide in verschiedener Hinsicht auf die Formarsenale des Hoftheaters zugreifen,[32] besonders gut beobachten lassen.

II. Proserpina, Medea und der Drachenwagen

Ikonographisch wie technisch geradezu einschlägig war 1683 in der vorletzten Szene des ersten Akts der *Proserpina* der Abtritt der Göttin Ceres, die dann standes-

---

30 Dobritzsch, *Barocke Zauberbühne*, vor allem S. 37-42.

31 Siehe hierzu auch Adrian Kuhl in diesem Band.

32 Inwieweit man das Ekhof/Gotter'sche Unternehmen als »bürgerliche Schaubühne« verstehen muss, scheint mir nicht nur angesichts der *Medea* zumindest der Diskussion wert, vgl. hierzu Tkaczyk, *Himmels-Falten*, S. 283f.; siehe zum Melodram am Kreuzungspunkt zwischen bürgerlicher Schaubühne und Hofkultur auch Schmidt, *Repräsentation und ästhetisches Experiment* sowie dies., »Medea lesen. Dramatische Form zwischen Sprache und Musik«, in: *Das Melodram: ein Medienbastard*, hg. v. Bettine Menke, Armin Schäfer u. Daniel Eschkötter, Berlin: Theater der Zeit 2013 (= *Theater der Zeit*, Recherchen 98), S. 51-74, vor allem S. 53f.

gemäß und wirkungsvoll im Wolkenwagen entschweben konnte, während die aus dem Olymp verbannte Tochter die Bühne zu Fuß verlassen musste:

> Fünfter Eintritt: Ceres auf ihrem Wagen sitzend, vor welchem zwey Drachen gespannet sind, nimmt von ihrer Tochter Abschied, welche sich zwar traurig erweiset, doch endlich getröstet wird, und sich dreingibt. Worauf Ceres in die Lufft fähret, und Proserpina weinend abgehet.[33]

Für das Theater produktiv war die (auch schon bei Quinault verwendete) Spezifikation der Maschine als Drachenwagen. Drachen gehörten neben Getreide und Mohnblumen, auf der Erde kriechenden Schlangen und – vor allem im Zusammenhang mit dem Raub ihrer Tochter – der (an den Flammen des Ätna entzündeten) Fackel zu den theaterwirksamen Attributen der Ceres. Theatralisch wie ikonographisch war der Drachenwagen allerdings gleichermaßen prominent mit der Medea-Figur verbunden, wie zahlreiche zeitgenössische Bild-Quellen auch unmittelbar zeigen. Über diese Parallele schwingt für Kenner beider Geschichten im Moment des Abschieds zwischen Mutter und Kind(ern) die Möglichkeit des tragischen Ausgangs drohend mit. Dieser Aspekt der Attribuierung der Figuren spielte offensichtlich in der Theatertradition bis ins späte 18. Jahrhundert eine Rolle. Wohl nicht von ungefähr macht Georg Christoph Lichtenberg in seinen die Kommentare eröffnenden Bemerkungen zu Hogarths Kupferstich »Strolling Actresses Dressing in a Barn«, die er u.a. für eine Debatte über Theatermaschinen nutzt, seine Witze mit der Möglichkeit irrtümlicher Deutungen, die er mit der Verwechslungsgefahr genau dieser beiden Figuren illustriert:

> Vielleicht ist, seitdem Grabstichel und Pinsel zur Satyre angewandt worden sind, nie so viel muntere Laune in einen so kleinen Raum zusammengedrängt worden, als hier. Man wird schwerlich eine Lombre-Karte auf dieses Blatt werfen können, ohne irgendeinen Zug oder ein Paar des drolligsten Spottes damit zu bedecken. Jeder Winkel dieses Heiligtums der Ceres verkündigt die Gegenwart des mächtigsten Satyrs. Während er unten an der Tenne füßelt, schwänzelt der Schalk in der Mitte und lächelt oben, selbst in einer Scheune – aus den Wolken. […] Jedoch verdienen noch zwei Artikel unsere Aufmerksamkeit; der Drachenwagen, und dann die zwei Figuren die dort oben, hinter dem Bund Stroh stecken, wie schon gestohlener Hausrat, oder wie ein Paar Herzen, die sich einander noch erst bestehlen wollen. Von dem Drachenwagen glaubt Herr Ireland, es sei der Wagen der Medea.[34] Nun freilich zu etwas muß er gebraucht werden. Aber warum steht er ge-

33 *Die geraubte Proserpina*, Gotha 1683, Erster Akt, Fünfter Auftritt.

34 In der Vorrede zu seinen Kommentaren verweist Lichtenberg auf John Ireland, *Hogarth illustrated. With engravings of some hitherto unpublished drawings*, London: J. & J. Boydell 1791; Georg Christoph Lichtenberg, *Schriften und Briefe*, hg. v. Wolfgang Promies, Bd. 3, München: Hanser 1992, S. 660-668, hier S. 666. Die Besprechung dieses Stichs mit der kritisierten Ver-

> rade da oben? Man kann nicht antworten: weil unten kein Platz war: denn, wenn auch unten kein Platz für den Drachenwagen gewesen wäre, so war doch da oben Raum genug für einen drolligen Einfall, und der steckt auch gewiß noch dahinter. Spieen die Drachen Feuer (und das sollten alle Trauerspiel-Drachen, zumal auf Dörfern oder in kleinen Städten und manchen großen, von Rechts wegen), so hätte sie schon allein deswegen Hogarth so nah bei das Stroh und das Dach packen können. Aber sie zischen kalt. – Wäre es nicht wiederum *zu gelehrt*, so würde ich glauben, es wäre der Wagen der Ceres oder ihres Triptolemus, der bekanntlich auch von Drachen gezogen wird. Ich habe, gleich beim Eingange, diese Scheune ganz unwillkürlich ein Heiligtum der Ceres genannt.[35]

1775 nun schwebt in Gotha Medea in genau solchem Drachenwagen ein, gleichsam als Zitat dieses Zusammenhangs, den Gotter als Einstieg in einen emotional transitorischen Moment nutzt: »Sie erscheint mit drohender Geberde, auf ihrem mit Drachen bespannten Wolkenwagen, steigt ab und winkt ihm, zu verschwinden; aber, wie sie den Palast betritt, verlieret sich, bey dessen stiller Betrachtung, der Zorn in Wehmuth.«[36] Diese Geste hatte theatrale Tradition und wies, wie Gotter sicher wusste, ihrerseits ebenfalls überdeutlich nach Frankreich.[37] Das gilt auch für die Maschine selbst, war doch im 1772 erschienenen, zehnten Band des *Recueil de Planches* der *Encyclopédie* als Beispiel für die Mechanik der Wolkenwagen die Maschine aus *Medée et Jason* abgebildet.[38] Die Besonderheit der Gotter'schen Idee des

---

wechslung findet sich in Ireland, *Hogarth illustrated*, S. 167-185, hier S. 167; gleichlautend in Ireland, *Hogarth illustrated* […], London: J. & J. Boydell ²1793, S. 155-170, hier S. 155.

35 G. Ch. Lichtenberg, »Ausführliche Erklärung der Hogarth'schen Kupferstiche. Erste Lieferung (1794)«, in: G. Ch. Lichtenberg, *Schriften und Briefe*, hg. v. Wolfgang Promies, Bd. 3: *Aufsätze, Entwürfe, Gedichte, Erklärungen der Hogarthischen Kupferstiche*, München: Hanser 1973, S. 669-688, hier S. 669 und 685. Für Lichtenbergs Vorstellungen vom Theater mögen durchaus über den in Gotha als Archivar tätigen älteren Bruder Ludwig Christian geprägt worden sein, siehe auch Martin Mulsow, »Natur und Schrift. Ludwig Christian Lichtenberg als Archivrat und Physiker«, in: *Das Schloss als Hörsaal. Ludwig Christian Lichtenbergs »Vorlesungen über die Naturlehre« und die residenzstädtische Wissensproduktion um 1800*, hg. v. Gunhild Berg, Martin Mulsow u. Julia A. Schmidt-Funke, Stuttgart: Franz Steiner 2021, S. 89-106, hier vor allem S. 92f.

36 [Friedrich Wilhelm Gotter], *Medea. ein mit Musik vermischtes Drama*, Gotha: Ettinger 1775, S. 5. Siehe hierzu auch die historisch-kritische Hybrid-Edition: Friedrich Wilhelm Gotter u. Georg Anton Benda, *Medea* (1775), hg. v. Jörg Krämer, Kassel: Bärenreiter 2019 (= *Opera. Spektrum des europäischen Musiktheaters in Einzeleditionen*, Bd. 3).

37 Von Gotters Faszination für das französische Theater berichtet schon Friedrich Schlichtegroll in ders. (Hg.): *Nekrolog auf das Jahr 1797*, Gotha: Perthes 1801 (= 8. Jahrgang, Bd. 2), S. 248-316, hier S. 266-269.

38 Denis Diderot u.a., *L'Encyclopédie* […], *Recueil des Planches* […] Bd. 10: *Theatre*, Paris: Briasson u.a. 772, 2eme section: Machines de Théâtres, Planche 15, zu den Abbildungen zu Theatermaschinen siehe auch Jan Lazardzig, *Theatermaschine und Festungsbau. Paradoxien der Wissensproduktion im 17. Jahrhundert*, Berlin: Akademie 2007, S. 58ff.

leer entschwebenden Wagens, der Medea auf der Erde zurücklässt, wird weiter geschärft angesichts der ikonographischen Prominenz gerade der Abgangsgeste der Medea im Wagen: In gleich drei Versionen malte Charles André van Loo Mitte der 1760er Jahre diese mit der Schauspielerin Hippolythe Clairon, eine der wichtigsten Tragödinnen der Comédie française, als Darstellerin der Medea am Ende des fünften Aktes in Bernard de Longepierres 1694 entstandener Bearbeitung von Corneilles tragédie mit Fackel und Drachenwagen – Clairon hatte diese Rolle in einer Wiederaufführung zwischen 1750 bis 1757 verkörpert. In einer der Versionen war das vieldiskutierte Bild im Pariser Salon von 1759 ausgestellt gewesen und von Denis Diderot gleich zu Beginn einer Besprechung dieser Ausstellung als »décoration théâtrale avec toute sa fausseté« scharf kritisiert worden.[39] Van Loos Darstellung hatte sich als Stich weit verbreitet und war direkt mit der Darstellerin verbunden.[40] Einen vermutlich (schon der dynastischen Verbindungen wegen) durchaus wahrgenommenen Auftritt hatte – diesen Subtext mögen auch einige am Gothaer Hof durchaus erkannt haben – die Schauspielerin 1773 nach ihrem Abtritt von der Bühne gemeinsam mit einem der van Loo'schen Gemälde in Ansbach: Der letzte dortige Markgraf hatte das Bild 1773 gekauft, als die Clairon nach dem Ende ihrer aktiven Bühnenkarriere als Hofmaitresse dorthin kam.[41]

Gotter also setzte mit dem entschwebenden leeren Wagen die Auftritts- in paradoxer Weise mit der Abtrittsgeste in eins und mit dem auch optisch durchaus präsenten, berühmten Motiv eine doppelte Referenz: historisch auf *Die geraubete Proserpina*, das französisch geschulte Eröffnungsstück des Gotha'schen Theaters, und aktuell mit der Clairon auf eine für die Neuorientierung des Darstellungsideals in der französische Theaterdebatte zentrale Figur – an ihr hatte Denis Diderot seine Überlegungen zum Schauspiel im *Paradoxe sur le Comédien* entwickelt.[42]

---

39 Denis Diderot, Salon 1759, zit.n.: ders., *Oeuvres*, Bd. 4, hg. v. Laurent Versini, Paris: Laffont 1996, S. 193-200, hier S. 194.

40 Siehe hierzu Claude Mengès, »Diderot et le portrait de Mlle Clairon en Médée gravé par Beauvarlet«, in : *Litteratures* 20 (1989), S. 15-24, sowie Jane Kromm, *The Art of Frenzy. Public Madness in the Visual Culture of Europe, 1500-1850*, London: Continuum 2002, S. 140f.

41 Dieses Bild hängt seit 1793 in Potsdam, wohin es über Erbschaftsverhältnisse aus Ansbach gelangte.

42 Auch wenn dieser Text erst posthum publiziert wurde, kann man doch davon ausgehen, dass Diderots Auseinandersetzung mit dem Theater in Gotha bekannt war. Nicht nur war man hier wie in Weimar bekanntermaßen mit Lessings Übersetzungen der Diderot'schen Schriften zum Theater vertraut, der Hof gehörte auch zu den Abonnenten von Melchior Grimms *Correspondance litteraire*, und überdies stand Herzog Ernst II., der den von seiner Mutter Herzogin Luise Dorothea begonnenen Austausch mit den Enzyklopädisten fortsetzte, auch persönlich mit Denis Diderot in Kontakt, siehe Stefan Kublik u. Gerhard Müller, »Zwischen Wissenschaft und Arkanum. Zum geistigen Profil eines aufgeklärten Fürsten«, in: *Ernst II. von Sachsen-Gotha-Altenburg. Ein Herrscher im Zeitalter der Aufklärung*, hg. v. Werner Greiling, Christoph Köhler u.

Abb. 3: Laurent Cars und Jacques-Firmin Beauvarlet, Szenenbild der Schauspielerin Claire Josèphe Hippolyte Léris de La Trude Clairon als Medée und Henri Louis Le Kain als Jason, Kupferstich nach einem Gemälde von Charles André van Loo, Medeé et Jason (Original: Stiftung Preußische Schlösser und Gärten)



Andreas Klinger, Köln: Böhlau 2005 (= *Veröffentlichungen der Historischen Kommission für Thüringen. Kleine Reihe*, Bd. 15), S. 311-322.

In *Medea* entfaltet sich Hoftheaterpracht zitathaft durch offensive Adressierung der Bühnentechnik mit dem Drachenwagen (mit dem sie dann am Ende auch abgehen wird). Ebenso nutzt der Auftritt des Jason und der Kreusa, dem eine eigene, textlose Szene gewidmet ist, die die Tiefe der Bühne ausreizt, einen »von Sklaven gezogenen Wagen; zahlreiches und prächtiges Gefolg; der Zug geht hinten über das Theater«.[43] Auffällig ist, dass in Libretto-Nachdrucken aus anderen Städten das Requisit der Drachen bei Medeas Wagen nicht selten fehlt (z.B. in dem 1779 in Stuttgart, im gleichen Jahr in München oder dem 1781 in Straßburg erschienenen Textbuch),[44] jedoch in den auf das Autograph (das der Konvention entsprechend keine Bühnenanweisungen enthält)[45] folgenden musikalischen Quellen, in die Bühnenanweisungen üblicherweise eher sparsam aufgenommen sind, auch dann noch überliefert wird, wenn es – wie in der durchaus als Aufführungsvorschrift gedachten Quartett-Fassung für Liebhabertheater – wohl sicher nicht mehr tatsächlich umgesetzt werden sollte.[46] In der Zeichenhaftigkeit dieses Verweises auf die Maschine gerann also der Drachenwagen zum Arsenal der Figur, war an konkrete Umsetzung nicht mehr gebunden, aber dennoch Teil des Werktextes und adressierte letztlich jenes mechanistische Konzept vom Menschen, das in dieser Zeit kritisch diskutiert wurde.

Wenn einer dieser Librettodrucke der *Medea* Regieanweisungen enthält, dann wird auch die Musik im Libretto explizit erwähnt.[47] Sie wird im Stück also auf formaler wie auf theatraler Ebene wirksam. In der Regel nicht Teil der Szenenanweisungen wird die erste, dem Text zugeordnete Ebene, auf der über Vers- und Strophenordnung die Sprache gestaltbildend gegliedert und über den Zeilenfall auch für syntaktische musikalische Intervention geöffnet (auf diesen Aspekt weist Brandes im Vorwort zu *Ariadne* auch eigens hin).[48] Auf diese Weise transportiert

---

43 [Gotter], *Medea. ein mit Musik vermischtes Drama*, Gotha: Ettinger 1775, S. 8.

44 [Gotter], *Medea. ein mit Musik vermischtes Drama*, Ausgaben: Stuttgart 1779, Bayerische Staatsbibliothek München: Her 1125; München 1779, Staatsbibliothek zu Berlin: 1 an: Mus. Th 943; Straßburg 1781, Staatsbibliothek zu Berlin: Yp 5319.

45 Siehe Staatsbibliothek zu Berlin: Mus.ms.autogr.Benda, G 2.

46 Siehe *Medea zum Gebrauche gesellschaftlicher Theater auf zwey Violinen, einer Bratsche und ein Violocell eigenrichtet von Georg Benda*, Autographe Einrichtung der Fassung 1784, Staatbibliothek zu Berlin: Mus.ms.autogr.Benda, G.3, fol. 2r. Die Angabe findet sich auch im gedruckten Klavierauszug Mannheim 1779, Staatbibliothek zu Berlin: Mus.O.16028, S. 4.

47 Ein Beispiel für ein Textbuch ohne jede Regieanweisung, das die Modernität des Sprechtextes selbst ausstellt, ist: *Medea. Ein Duodrama. Von Gotter. In Musik gesetzt von Georg Benda*, o.O. [ca. 1780], Staatsbibliothek zu Berlin: Mus.Tb 518. Bemerkenswerterweise nennt der Druck auf dem Titel Text- wie Musik-Autor, enthält aber außer der Personenliste (ohne Darsteller) keine weiteren Paratexte.

48 »Der Umstand, daß dieß Duodrama zur Musikbegleitung geschrieben ist, wird dem Leser leicht die Ursache der öftern Absätze im Text erklären.« [Brandes], *Ariadne auf Naxos. Ein Duodrama mit Musick*, Gotha: o.V. 1775, Vorbericht, o.S.

der Text selbst musikalische Formprinzipien, die auch dann (jedenfalls als Angebote an eine Komposition) erkannt werden können, wenn sie – wie eben in den Librettodrucken – nicht musikalisch umgesetzt sind. Paradox ausagiert wird dies an der gesprochenen Da-Capo-Arie der Medea. Auf der Ebene der Didaskalie aber wird die Musik auch Teil der szenischen Maschinerie – und als solche wird sie dann in die Regieanweisungen eingebunden. Melodramen mit ihrer Tendenz zur Disjunktivität, der Verbindung von erkennbar getrennt gedachten Medien, stellen diese Aspekte in ihren Textbüchern offensiv aus und rücken damit die experimentelle Produktivität gerade solcher Medienverbünde in den Blick.[49]

Die mechanischen wie formalen Vorrichtungen höfischer Spektakularität rücken in Gotha in genau diesen Zusammenhang und folgerichtig setzt sie Gotter, wie sich angesichts der Anweisung für den Bühnenaufbau zeigt, in einen spezifisch konstruierten Raum: »Das Theater stellt einen offenen korithischen Säulengang im Palaste des Kreon vor; hinten die Aussicht auf eine prächtige Stadt; zur Seite eine mit Stufen versehene Tür.«[50] Durch die mit Tür und Stufen betonte Schwelle des Palastes, die später im Stück dann auch eine zentrale Rolle spielen wird, exponiert das Bühnenbild den über die verdeckte Mechanik der Wagen aufgetretenen Figuren für den Abtritt ein Transitangebot, das gleichsam als Gegenkonzept zu den verwendeten Maschinen verstanden werden kann und diese nicht nur als Zitate erweist, sondern sie auch der Frage aussetzt, wie dieser Wechsel des Status sich auswirkt. Verstärkt wird dies noch, wenn in der sechsten Szene »das Gefolg (hinter der Bühne)« das Königspaar bejubelt, das Verhältnis des Theaters zum Nicht-Sichtbaren also in diesem Stück offenbar unterschiedliche, menschliche wie olympische Räume adressiert.[51]

Blickt man auf das andere zentrale Melodram der Zeit, *Ariadne auf Naxos*, verstärkt sich der Eindruck der paradoxen Demonstrativität der beiden Maschinenauftritte in *Medea* aus dem Bühnenhimmel wie auf der Erde, im Bühnenhintergrund. Auch Brandes greift in *Ariadne* eine französischen Szenenkonvention auf, die des Sommeil, um gleichsam komplementär zur *Medea* Modelle des ›Anti‹-Auftritts zu inszenieren. Die Hauptfigur tritt überhaupt nicht auf, sondern ist schon da: wenn sich der Vorhang hebt, liegt Ariadne schlafend auf einem hohen Felsen. Sie liefert das Ziel für Theseus' Auftritt, der die Konvention des vertikalen Heroen-Auftritts in mehrfacher Weise unterläuft. Nicht nur kommt er aus der falschen Richtung: von unten, sondern er muss, nachdem er seinen ersten Satz

---

49 Armin Schäfer, Bettine Menke u. Daniel Eschkötter, »Das Melodram. Ein Medienbastard (Einleitung)«, in: dies. (Hgg.), *Das Melodram: ein Medienbastard*, S. 7-17, sowie speziell zu *Medea* in diesem Band: Schmidt, »Medea lesen«, S. 51-74.

50 [Gotter], *Medea. ein mit Musik vermischtes Drama*, Gotha: Ettinger 1775, o.S.

51 Siehe hierzu Bettine Menkes ausführliche Diskussion der Ermöglichung des *Off* und die Rolle der Maschinen, in: Menke, »Was das Theater möglich macht«.

bereits gesagt hat, den Felsen unter den Augen der Zuschauer und dem Zeitregime der Musik auch noch aus eigener Kraft erklimmen.[52] Beide Eröffnungen, in *Medea* wie *Ariadne,* bereiten auf die Beobachtung der Details, der Varianten im Bekannten vor und damit den Boden für ein später im Stück entscheidendes, aber eben nun gewandeltes Interesse am Einsatz von Bühnentechnik, vor allem an Natureffekten, die in ihrer mechanischen Herstellung bis in die *Proserpina* von 1683 zurückverfolgt werden können.

III. Goethe parodiert

Mit in solcher Weise an der Abweichung geschultem Blick lässt sich Goethes Monodram *Proserpina* vor dem hier entfalteten Hintergrund durchaus als Kommentar im Zusammenhang des diskutierten Stückekomplexes verstehen. Folgt man einer auf intertextuelle Kommentare ausgerichteten Lesart des Stückes, erscheint die in die »dramatische Grille« *Triumph der Empfindsamkeit* theatralisch eingebettete Fassung des Monodrams weniger als inhaltliche Umdeutung, denn gleichsam als ein ›auf Putz Legen‹ des Kontextes, als Herausarbeiten eines mutmaßlichen diskursiven Verweiszusammenhangs in den formalen Prozeduren des Textes.[53] Zwar ist die genaue Entstehungszeit unklar, liegt aber jedenfalls nach 1775 und vor der durch ein Aufführungstextbuch dokumentierten ersten Weimarer Aufführung im Januar 1778 anlässlich des Geburtstags der Herzogin Luise mit der Musik Karl Siegmund von Senckendorffs.[54] Breiter veröffentlicht wurde das Monodram als Einzeldruck kurze Zeit später auch im *Teutschen Merkur*. Vermutlich war das Stück als »Glanzrolle für Corona Schröter« gedacht,[55] was eine theater- bzw. darstellungsästhetische Positionierungsabsicht auch im unmittelbaren Umfeld nahelegen würde.

Dass Goethe mit den Gothaer Sammlungen, auch der Bibliothek und dem Theater vertraut war und nicht nur mit Herzog Ernst II. von Sachsen-Gotha und dessen

---

52 »Theseus: Noch einmal will ich sie sehn; zum letztenmale! (er steigt den Felsen hinan, auf welchem Ariadne schläft, nähert sich ihr und betrachtet sie ein'ge Augenblicke voll Unruhe.)«, [Brandes], *Ariadne auf Naxos*, S. 1. Zur Tradition des vertikalen Auftritts siehe auch Juliane Vogel, »Sinnliches Aufsteigen. Zur Vertikalität des Auftritts auf dem Theater«, in: *Auftritte. Strategien des In-Erscheinung-Tretens in Künsten und Medien*, hg. v. Annemarie Matzke, Ulf Otto u. Jens Roselt, Bielefeld: transcript 2015, S. 105-119.

53 Vgl. dagegen Theo Buck, *Goethes Monodram* Proserpina. *Eine Gesamtdeutung*, Köln: Böhlau 2012, S. 32f. Das Verhältnis von Prosa- und Versfassung ließe sich auch für Goethes Monodram aus formaler Sicht im Blick auf die jeweils adressierten medialen Dimensionen diskutieren, vgl. etwa zum Umgang mit Vers und Prosa in den verschiedenen Ausgaben von Gotters *Medea*: Schmidt, »Medea lesen«, vor allem S. 65-70.

54 Siehe hierzu Buck, *Goethes Monodram* Proserpina.

55 Hierzu und zu den möglichen Entstehungsanlässen Hartmann, *Grundlegung einer Librettologie*, S. 99.

Bruder August, sondern auch mit Gotter enge Beziehungen pflegte, ist bekannt. Ihren Anfang nahmen diese Verbindungen mit Goethes Besuch in Gotha an den Weihnachtsfeiertagen des Jahres 1775 – jedoch gestaltete sich der Kontakt offenbar nicht sofort glücklich. Während des Aufenthaltes traf Goethe gleichwohl den Herzog und die wichtigsten adeligen wie bürgerlichen Personen im Umfeld, darunter auch Gotter und Ekhof, und er sah u.a. überdies Brandes' und Bendas *Ariadne auf Naxos*.[56] Er kannte also den Theaterkontext Gothas. Das ›Schwesterstück‹, Gotters *Medea*, hatte Goethe sicher zumindest gelesen und von den Gothaer Aufführungen gehört. Auch die von Lichtenberg später bespöttelte Verwechslungsgefahr der Medea- mit der Ceres-Figur dürfte ihm geläufig gewesen sein. Und wenn Goethe den Proserpina-Stoff wählte, mag es ihm auch durchaus bewusst gewesen sein, dass dieser Stoff und seine Eignung für das Maschinentheater in der Geschichte des Gothaer Theaters eine prominente Stelle besetzt hatten, zumal Heinrich August Ottokar Reichard vermutlich vor 1778 ein »Verzeichniß der herzogl[ichen] Theater-Bibliothek an gedruckten und abgeschriebenen Büchern, Musikalien und vorräthigen Rollen« erstellt hatte, etwa zeitgleich zur Entstehung des Goethe'schen Monodrams mit der Inventarisierung auch der historischen Bestände befasst war.[57]

Wenn Goethe nun diesen Stoff in einer monodramatischen Version als Theater im Theater in *Triumph der Empfindsamkeit* einbettet, erlaubt ihm das nicht nur, insgesamt eine Ebene der ironischen Reflexion des im aktuellen Theater und besonders im Monodram verhandelten Darstellungsideals einzuziehen, sondern diese

56 Hierzu u.a. Christoph Köhler, »Goethes Beziehungen zur Gothaer Residenz«, in: *Die Residenzstadt Gotha in der Goethe-Zeit*, hg. v. Hans Erkenbrecher u. Helmut Roob, Bucha: Quartus 1998, S. 23-50, zu diesem Besuch S. 24f.; siehe auch Alexander Rosenbaum, »Wechselseitige Neigungen. Goethe und die Gothaer Kunstsammlungen«, in: *Mens et Manus. Kunst und Wissenschaft an den Höfen der Ernestiner*, hg. v. Franziska Bomski, Hellmut Th. Seemann u. Thorsten Valk, Göttingen: Wallstein 2016 (= *Klassik Stiftung Weimar* Jahrbuch 2016), S. 237-262. Gotter kannte sowohl Goethe wie Ekhof schon von seinem zweiten Aufenthalt in Wetzlar 1770, siehe hierzu Schlichtegroll, *Nekrolog auf das Jahr* 1797, S. 262.

57 Heinrich August Ottokar Reichard, Verzeichniß der herzogl[ichen] Theater Bibliotheck an gedruckten und abgeschriebenen Büchern, Musikalischen und vorräthigen Rollen, s.l., s.d. [Gotha, vor 1778], Forschungsbibliothek Gotha, Chart. A 1285. Ob Goethe entsprechende Textbücher aus der Gothaer Bibliothek kannte, ist nicht belegbar. Aus Reichards Lebenserinnerungen sind Entleihungen Goethes für die Zeit um 1800 überliefert, zur (auch öffentlichen) Nutzung der Hofbibliotheken in Weimar und Gotha allgemein siehe Kathrin Paasch, »›Zu fürstlicher Ergetzung so wol auch zu grossem Nutze‹. Die Hofbibliotheken von Gotha und Weimar in der Frühen Neuzeit«, in: Bomski, Seemann, Valk (Hgg.), *Mens et Manus*, S. 79-96. In den Benutzerbüchern, die erst ab 1779 und dann auch nicht kontinuierlich geführt wurden, ist er nicht eingetragen; für diese Auskunft danke ich herzlich Kathrin Paasch, Forschungsbibliothek Gotha. Leider werden die Melodramen im Kontext von Goethes Umgang mit Musiktheater kaum berücksichtig und sind auch nicht in Tina Hartmanns »Verzeichnis der Goethe nachweislich bekannten Opern« einbezogen, siehe: Hartmann, *Grundlegung einer Librettologie*, S. 547-555.

auch konkret durchzuspielen. Versteht man den Begriff der Parodie mit Gérard Genette weniger als zwingend komisierendes, sondern vielmehr – wie auch den von Cornelia Zumbusch bemühten des Übersetzens[58] – als intertextuelles Verfahren, an das unterschiedliche formale ›Mechanismen‹ der Bezugnahme angelegt werden können – dann sind der komisierende wie der ironisierende nur zwei Möglichkeiten unter mehreren.[59] Die Frage nach den verschiedenen Weisen des Referierens ist im vorliegenden Zusammenhang besonders aufschlussreich.

Üblicherweise wird Goethes *Proserpina* als Gegenentwurf zu Rousseaus *Pygmalion* gelesen. Cornelia Zumbusch hat eindrucksvoll gezeigt, wie sich die Belebung der Statue in der Erstarrung der Proserpina spiegelt und als Überführung der Körperbewegung in seelische Bewegung verstehen lässt.[60] Folgt man Zumbuschs (in einer Anmerkung verstecktem) Hinweis auf die mechanistische Fassung der Rührung, die die rhetorische Forderung des movere seit Mitte des Jahrhunderts an physikalischen Modellen schult, rückt auch die Bühnenpräsenz der Mechanik durch Maschinen auf neue Weise mit in den Blick.[61] Wie man die Bewegungslosigkeit der Proserpina, die auf der Übersetzung der »physischen Bewegungsrichtungen der Handlung in Blickrichtungen« basiert, gegen die Bewegung der Statue lesen kann, kann man sie auch als Kommentar zur »Mechanik« des Gotter'schen Medea-Auftritts verstehen. Medea kommt als Zauberin im Wolkenwagen, entsteigt ihm, lässt ihr Vehikel entschweben und findet sich nun in einer anderen (prekäreren) Art von Mechanik befangen, in der ihr die Macht über die Bühnenmaschine nichts nützt – nicht umsonst steht gerade das Hin- und Hergehen von Figuren (nicht nur) für Diderot wie für Lessing für Rast- wie Ratlosigkeit und damit für die Gefährdung der Souveränität.[62] Genau in diesem Punkt treffen sich jedoch die beiden

58 Zumbusch nutzt die Denkfigur für die Beschreibung des Transfers von Handlung in Blickrichtung, von physischer in innere Bewegung: Cornelia Zumbusch, »*Proserpina* versus *Pygmalion*. Melodramatische Bewegung bei Goethe und Rousseau«, in: *Vorträge aus dem Warburg-Haus*, Bd. 10, Berlin: Akademie 2007, S. 109-142, passim.

59 In diesem Sinne spricht das von Tina Hartmann hervorgehobene Fehlen ironisierender Momente nicht gegen das Vorliegen von Parodie; Hartmann, *Grundlegung einer Librettologie*, S. 99. Zur produktiven Kultur des Parodierens im Theater des 18. Jahrhunderts siehe auch Dörte Schmidt, *Armide hinter den Spiegeln. Lully, Gluck und die Möglichkeiten der dramatischen Parodie*, Stuttgart: Metzler 2001.

60 Zumbusch, *Proserpina* versus *Pygmalion*, hier S. 114.

61 Siehe Zumbuschs Verweis (Zumbusch, *Proserpina* versus *Pygmalion*, S. 118, Anm. 18) auf Caroline Torra-Mattenklott, *Metaphorologie der Rührung. Ästhetische Theorie und Mechanik im 18. Jahrhundert*, München: Fink 2002.

62 Juliane Vogel hat mich in diesem Zusammenhang dankenswerter Weise u.a. auf die Anfänge von Diderots *Le pére de famille* und Lessings *Emilia Galotti* aufmerksam gemacht, sowie auf die Diskussion des Umgangs mit dieser Bewegungsfigur in Goethes Prosa in: Claudia Keller, »Hin und Her. Utopie lebendiger Gemeinschaft in Goethes Märchen und die Folgen (Wanderjahre, Keller, Handke)«, in: *Deutsche Vierteljahresschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte*

Figuren – dies ist die Basis für das intertextuelle Spiel, das Goethe hier entfaltet.[63] Was Medeas Selbstakklamation war: »Mutter ohne Kinder!/Mutter ohne Kinder! Oh Du des ehelichen Bundes Beschützerin, des Meineides Rächerin, verlaßner Waisen Mutter«,[64] wird in *Proserpina* zur Anrufung der Mutter: »O Mutter! Mutter!/Wie dich deine Gottheit verläßt/Im Verlust Deiner Tochter,/die Du glücklich glaubtest,/Hinspielend, hintändelnd ihre Jugend«.[65]

Wie Goethes Proserpina muss Gotters Medea – auch wenn sie den Wagen am Ende wieder besteigen kann – nach dem Verschwinden des Drachenwagens zunächst ohne die Hilfe ihrer Gottheit den Raum selbst durchmessen: Man könnte Proserpinas Blickrichtungen (die man nicht etwa Regieanweisungen entnimmt,[66] sondern die sie fortwährend selbst kommentiert) auch als Internalisierung der physischen Bewegungen von Gotters Medea lesen, die diese ebenfalls ausspricht: »Hier lieg ich jetzt/Jetzt lieg ich hier«.[67] Medea schreitet den ihr verfügbaren Raum buchstäblich aus, sie geht immer wieder hin und her, fällt auf die Knie, lehnt sich an eine der Säulen, verbirgt sich hinter einer und kommt wieder hervor (erzeugt also ein Verschwinden und Erscheinen im Bühnenraum selbst), zieht sich in den Hintergrund zurück und stürzt daraus wieder hervor, wirft sich am Ende auf die Treppe

94 (2020) 2, S. 161-179. Möglicherweise fügen intertextuell codierte Beispiele wie *Proserpina*, die die Mechanik des Maschinentheaters präsent halten, dieser Debatte eine Dimension hinzu.

63 Goethe setzt damit genau an jenem Angelpunkt an, an dem sich (musikalische) Tragödie und bürgerliches Trauerspiel treffen und an dem Denis Diderot mit seiner Vorstellung von dramatischer Wahrheit ansetzt: Im Schmerz um das Kind wird die Königin wie jede andere Frau auch zur Mutter, siehe Diderot, »Unterredungen über den natürlichen Sohn«, in: *Das Theater des Herrn Diderot*, aus dem Französischen übersetzt von Gotthold Ephraim Lessing (1760, 2. Ausgabe 1781), Stuttgart: Reclam 1986, S. 172f.

64 In der Partitur wie im Klavierauszug sieht man – anders als im Librettodruck –, dass die Zeile »Mutter ihre Kinder« in der Vertonung wiederholt wird. Vgl. das Libretto Gotha: Ettinger 1775, S. 4 mit dem Autograph in der Staatsbibliothek zu Berlin: Mus.ms.autogr.Benda 2, fol. 9v, sowie dem gedruckten Klavierauszug, Leipzig: Schwickert 1778, S. 7. Siehe auch historisch-kritische Hybrid-Edition Kassel: Bärenreiter 2019.

65 Johann Wolfgang von Goethe, »Der Triumph der Empfindsamkeit«, in: ders., *Sämtliche Werke nach Epochen seines Schaffens: Erstes Weimarer Jahrzehnt 1775-1786*, Bd. 1, hg. von Hartmut Reinhardt, München: Hanser 1987 (=*Münchener Ausgabe*, Bd. 2.1), S. 165-212, darin: *Proserpina*, S. 186-197, hier S. 192 (die Prosafassung findet sich im gleichen Band auf S. 161-164).

66 Die es in der Prosafassung außer der Szenenanweisung zu Beginn und dem Zusatz »unsichtbar« zum Einsatz der Parzen gar nicht, in der Versfassung nur extrem sparsam und im Zusammenhang mit dem Requisit des Granatenbaums gibt.

67 Wieder zeigt sich die Wiederholung erst in der Vertonung, vgl. das Libretto Gotha: Ettinger 1775, S. 6, mit dem Autograph in der Staatsbibliothek zu Berlin: Mus.ms.autogr.Benda 2, fol. 10 v, sowie dem gedruckten Klavierauszug, Leipzig: Schwickert 1778, S. 7. Siehe auch die historisch-kritische Hybrid-Edition, Kassel: Bärenreiter 2019.

vor der Tür in den Palast etc. Die Musik scheint in den Regieanweisungen auf, wie die Mechanik hinter dieser Bewegungschoreographie:

> Unseelige Macht! – die Elemente gehorchen meiner Stimme – und das Herz des Mannes den ich liebe verschließt sich ihr – Schatten bring ich vom Orkus zurück und ein Herz kann ich nicht erhalten! – Paläste wink ich hervor, und habe keinen Winkel zu meiner Ruhe! – (unruhig hin und her gehend mit der Musik zugleich:) Wo soll ich hin? […] Ich bin allein in dieser Schöpfung.[68]

Goethes Proserpina imaginiert in ihrem Monolog genau dies, adressiert auch den Drachenwagen, verbindet den Verweis auf diese allerdings mit einer Warnung:

> Wohin ist sie? Wohin?« rufst du;/[…] Will keine Stunde ruhen, bis ich sie finde,/Will keinen Gang scheuen,/Hierhin und dorthin. –/Dir blicken deine Drachen mit klugen Augen zu,/Alle Pfade bewohnt folgen sie deinem Lenken:/In der unbewohnten Wüste treibt dich's irre –/Ach nur hierher, hierher nicht![69]

Statt eines von zwei Drachen gezogenen Wagens aus dem Bühnenhimmel lässt Goethe »zwei höllische Geister« auftreten und »einen Granatenbaum in einem Kübel« bringen (in der Einzelfassung rückt dieser Granatenbaum ohne eigenen Auftritt in die Szenerie). Als Alternative zum Drachenwagen (darauf stoßen einen die beiden Geister) tritt der Blumenkübel in der Komödie als Antimaschine auf, er wird zum Vehikel anderer Art, weder Götter noch Menschen sind seine Fracht, sondern eine domestizierte und transportabel gemachte Pflanze – als einziges im Text ausgewiesenes Requisit des ganzen Stückes, zu dem letztlich die »Reisenatur« des Prinzen Oronaro auf dem Theater gerinnt.

IV. Proserpina und Ariadne gehen in den Garten und suchen das Sublime der Natur

Über die Rahmung in *Triumph der Empfindsamkeit* eingebunden in ein ironisches Spiel mit Gartenrequisiten zeigt Goethe *Proserpina* als Theater im Theater in seiner geradezu mutwillig pragmatischen theaterpraktischen Umsetzung. In jedem Fall zeigt die Ironisierbarkeit der Natur in diesem Stück, wie präsent der Garten bzw. Park als domestizierte Natur einen wichtigen Referenzraum für das Theater und seine Darstellungs- wie Formideale lieferte. Transportabilität wie Gestaltbarkeit weisen auf eine Künstlichkeit, die sich in direkter Konkurrenz zur Natur sieht und sich vom Ephemeren der reinen Dekoration unterscheidet durch ihre Wirksam-

68 Gotha: Ettinger 1775, S. 4f.

69 Goethe, *Der Triumph der Empfindsamkeit*, S. 192f.

keit, den »Effekt«.[70] Während die Szenenanweisung der Einzelveröffentlichung, in der Szenerie überdeutlich an *Ariadne auf Naxos* erinnernd,[71] den früchtetragenden Baum ohne jeden Kommentar als paradoxe Erscheinung in eine ihm eigentlich feindliche Umgebung stellt: »Eine öde, felsige Gegend, Höhle im Grund, auf der einen Seite ein Granatenbaum mit Früchten«, ermöglicht die als Theater im Theater konzipierte Komödienfassung durch die Trennung von Szenerie und – nach einem ausführlichen Prolog – dort erst hinein getragenem Requisit einen Witz mit der Ursache dieser Diskrepanz.[72]

Dass eine Komödie diesem Spiel den theatralen Rahmen gibt, legt schon über das Prinzip der Typisierung nahe, nach den Vorbildern für das hier Zugespitzte zu suchen, den Fluchtlinien zu folgen, über die die Bühnenszenerien mit den sie umgebenden höfischen Räumen verbunden sind. Die Gartenlust der Fürsten liefert Goethe nicht von ungefähr ein Vorbild für seine Satire und der Blick in diese Gärten erlaubt nicht selten, Naturbezüge auf dem Theater in aufschlussreicher Weise zu konkretisieren. Auch in Gotha ist die Umgestaltung der Anlagen in diesem Zusammenhang von Belang und wie das Theater für die Repräsentation des Hofes zentral: Ab 1769/70 bekam die Gothaer Residenz einen der ersten englischen Landschaftsgärten im Deutschen Reich.

Nicht von ungefähr nennt Marc Rohrmüller den Beginn der Anlage des englischen Gartens einen »Vorbote[n] für den kurz danach eingeleiteten tiefgreifenden strukturellen und formalen Wandel in der Gothaer Residenz«[73] – unwahrscheinlich, dass dies bei Goethes Besuch 1775 nicht auch Thema war. Nach dem Amtsantritt von Ernst II. im März 1772 wurden die Arbeiten systematisch vorangetrieben, es begann der Abbruch der Bastionärsbefestigung des Schlosses, 1774 kam die nördliche Orangerie hinzu und 1775 erhielt der Park einen Tempel als Gartensalon,

---

70 So Merkulos Widerspruch: »Um Vergebung, nicht Dekoration, sondern *künstliche Natur* nennen wir das; denn das Wort *Natur*, merken Sie wohl, muss überall dabeisein.« Goethe, *Der Triumph der Empfindsamkeit*, S. 178.

71 Dort heißt die Szenenanweisung: »Der Eingang der Bühne stellt ein Tal vor, auf beyden Seiten erblickt man hohe und rauhe Felsen, die von der See umschlossen sind. Ariadne (schläft auf der Anhöhe eines Felsens, ein anderer höherer Felsen ragt über ihrem Lager hervor und dient ihr zum Schutz gegen die ungestüme Witterung.)« [Brandes], *Ariadne auf Naxos*, S. 1.

72 Dieses Detail unterschlägt Buck, *Goethes Monodram* Proserpina, S. 15, indem er die Szenenanweisung der Einzelpublikation übernimmt, vgl. dagegen Goethe, *Der Triumph der Empfindsamkeit*, S. 186 und 189.

73 Marc Rohrmüller, »Gotha – Metamorphose einer Residenz. Architektur und Gartenkunst 1769-1804«, in: *Die Gothaer Residenz zur Zeit Herzog Ernsts II. von Sachsen-Gotha-Altenburg (1772-1804)*, Gotha: Stiftung Schloß Friedenstein 2004 (= *Ausstellungskatalog Schloß Friedenstein Gotha* 2004), S. 31-40, hier S. 31. In Wörlitz hatte man 1764 mit der Gartenanlage begonnen, die 1800 abgeschlossen wurde, hier fällt in diese Zeit der Theaterbau, siehe hierzu Frank-Andreas Bechtholdt u. Thomas Weiss (Hgg.), *Weltbild Wörlitz. Entwurf einer Kulturlandschaft*, Wörlitz: Hatje Cantz 1996 (= *Ausstellungskatalog Luisium Wörlitz* 1996).

fast als habe der Herzog die Vorlage geliefert für den von Goethe in seiner »Grille« erdachten Prinzen und seine »Reisenatur«. Hinzu kam in Gotha überdies ein Teich, dessen Wasserfläche man durch eine Insel trotz seiner geringen Größe nicht auf einen Blick erfassen kann. Ab 1777 begann schließlich der Abbau der Wälle des Kernwerks, also der die Befestigungsfunktion im Blick haltenden Bauwerke.

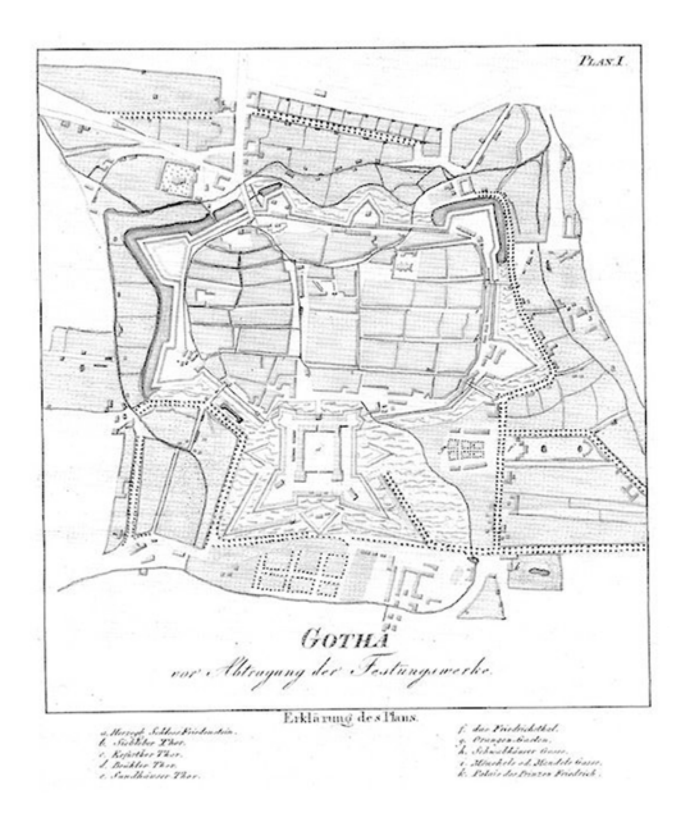
Als Goethes *Triumph der Empfindsamkeit* 1787 im Druck erschien, konnte Goethe sicher sein, dass auch Leser außerhalb des engeren Umfeldes eine Vorstellung vom Gothaer Park erhalten konnten, hatte doch der ehemalige Kodirektor des 1779 geschlossenen Gothaer Theaters und Gothaer Bibliothekar Heinrich August Ottokar Reichard ihn 1782 ausführlich im vierten Band von Christian Cay Lorenz Hirschfelds *Theorie der Gartenkunst* beschrieben. In dieser Beschreibung zeigt sich der Theatermann Reichard, er führt seine imaginären Betrachter durch den Garten und zu verschiedenen Aussichtspunkten wie durch eine Reihe von kleinen aufeinander folgenden Szenen der Bewegung wie des Blicks. Besonders hervor hebt er die Tatsache, dass der Blick zu keiner Seite hin die »Gränzen des Gartens« erkenne, was dadurch erreicht werde, dass sie »in einer flachen, der Erde gleichen, Mauer bestehen«, die man erst sieht, wenn man unmittelbar davorsteht. Man habe nicht den Eindruck, in einem »geschlossenen Raum« zu sein, sondern hielte die »Kornfelder, die Hügel, die Dörfer, die Gehölze, die Landstraßen, alle diese abwechselnden Gegenstände und *Auftritte*, für so viele nahe oder entlegenere Theile« des Parks.[74]

Der Gothaer Garten war – im Unterschied zum Wörlitzer – nicht öffentlich zugänglich. Es geht hier um den Blick aus dem Hof nach draußen, also nicht grundsätzlich um Öffnung, sondern um die Frage der Entgrenzung im Begrenzten. Wie in Wörlitz jedoch tritt auch hier die Anlage als Ganzes zurück hinter die individuelle Wahrnehmung der jeweiligen Betrachtenden. Die Beschreibung Reichards setzt dabei auf Evidenz-»Effekte« der Blicke, die ihre überraschende, Staunen-machende Vielfalt erst in der physischen Bewegung durch den Garten entfalten. Wie unmittelbar eben solche »Effekte« in Garten und Theater aufeinander bezogen wurden, zeigt die konservative Kritik des Weimarer Gymnasialdirektors Carl August Boettiger am Wörlitzer Garten, der diesen 1798 nicht von ungefähr als ein »ungeheures Operntheater« bezeichnete, das »absichtlich auf Operndekoration berechnet und der Charakter der Anlage oft dem Effekt aufgeopfert« worden sei.[75] Wenn hier im Blick auf die Wirkungsabsicht der »Charakter der Anlage« gegen »Effekt«

74 Heinrich August Ottokar Reichard, »Beschreibung des herzoglichen Gartens zu Gotha, und einiger Anlagen zu Weimar«, in: Christian Cay Lorenz Hirschfeld, *Theorie der Gartenkunst*, Bd. 4, Leipzig: Weidmann und Reich 1782, S. 234-240, hier S. 234 (Hervorhebung der Autorin). Siehe auch: Günther Thimm, »Der herzogliche Park«, in: *Die Gothaer Residenz*, S. 51-58.

75 *Reise nach Wörlitz* (1798), zit.n.: Bechtholdt u. Weiss, *Weltbild Wörlitz*, S. 157.

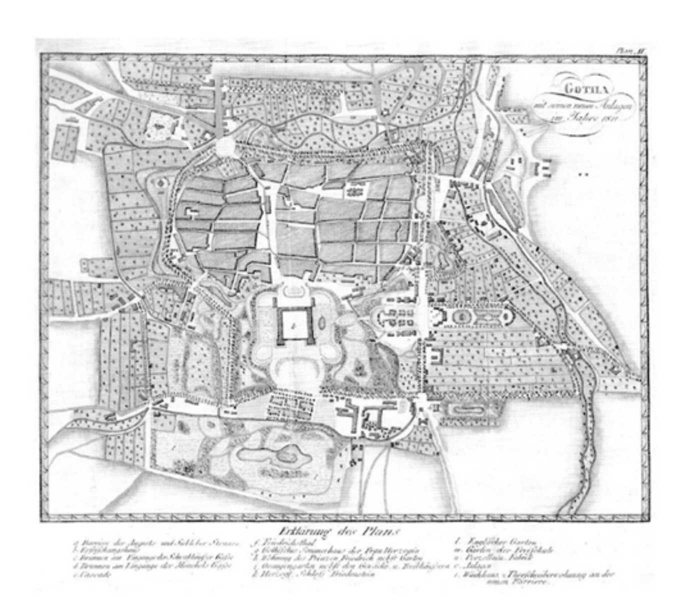
Abb. 4a): Friedrich Justin Bertuch, Gotha mit seinen neuen Anlagen und Verschönerungen: mit zwei colorierten Kupfern, in: Allgemeine Geographische Ephemeriden, *30, 2, Weimar 1811*



gestellt wird, dann setzt der Autor damit letztlich eine rhetorisch-zeichenhafte gegen eine empirische bzw. sensualistische und damit auf den individuellen Standpunkt und nicht auf den Gesamtplan bezogene Perspektive.[76] Die Frage des »Ef-

76 Der für die Tragödie wichtige Übergang vom rhetorischen zum psychologischen Charakterbegriff in dieser Zeit, den bereits Hermann August Korff (*Voltaire im literarischen Deutschland*, Heidelberg: Winter 1917, Bd. 1, S. 4) aus guten Gründen mit Goethe verband, erlaubt dabei eine bemerkenswerte Überblendung (siehe hierzu auch Alexander Nebrig, *Rhetorizität des hohen Stils. Der deutsche Racine in französischer Tradition und romantischer Modernisierung*, Göttingen: Wallstein 2007, S. 169 und Anm. 7). Den Bezug des Charakters auf die »Anlage« hier nur gleichsam umgangssprachlich einzugrenzen (etwa auf die eingeführte Rede von der »Gartenanlage«), greift vor diesem Hintergrund m.E. zu kurz. Vielmehr ist dieser Begriff in der zeitgenössischen ästhetischen Debatte klar als rhetorischer eingeführt und bezeichnet so das

Abb. 4b): Friedrich Justin Bertuch, Gotha mit seinen neuen Anlagen und Verschönerungen: mit zwei colorierten Kupfern, in: Allgemeine Geographische Ephemeriden, *30, 2, Weimar 1811*



fekts« interessierte in dieser Zeit nicht nur im Theater, aber in gewisser Weise lieferte dieses die Folie.[77] Die Form, in der das theatralische Ausdrucksvermögen in Verbindung zum szenischen Raum trat, war unter solchen Voraussetzungen eben nicht mehr die Stelle, an der ein alles überschauender Autor wirksam und vor allem auch sichtbar wurde, sondern sie fand ihre Entsprechung in jenem sublimen Naturraum, der solche von der Wahrnehmbarkeit einer »Anlage« (also des die Er-

Bezugssystem, auf das sich im vorliegenden Fall »Charakter« bezieht; siehe hierzu Art. »Anlage«, in: Johann Georg Sulzer, *Allgemeine Theorie der Schönen Künste*, Bd. 1, Leipzig: Weidmann 1771, S. 55f. (Sulzer verwendet den Begriff als Übersetzung des lateinischen Begriffs »dispositio«, d.h. der erste im rhetorischen Dreischritt aus: Anlage, Ausführung, Ausarbeitung), vgl. dagegen den Art. »Charakter«, in: Sulzer, *Allgemeine Theorie der Schönen Künste*, S. 194-200, der nicht von ungefähr vor allem über Figurenkonstitution im Theater spricht.

77 Annette Kappeler hat die Effektdebatte mit der Aufwertung des Interesses an den Gegenständen der Wahrnehmung verbunden und die daraus sich ergebende Neubewertung von Klangeffekten diskutiert. Kappeler, *Höre und Staune*, S. 94.

fahrung des Betrachters einbettenden Plans) absehende »Effekte« zeitigte. Im Gothaer wie im Wörlitzer Park mit ihrer gezielten Interaktion von Sensualismus und Rationalismus fand eine solche Haltung gegenüber der Formbildung ihr Pendant, indem der Klassizismus als Merkmal der Gestaltbildung im Detail sichtbar blieb, nicht aber mehr die Gesamtheit trug.[78] Das Verhältnis der Gestalten zum Ganzen änderte sich dadurch bedeutend. Dies trifft sich mit eben dem theatralen Wandel, den Juliane Vogel vor allem für »Goethes Auftrittstheater« diagnostiziert hat.[79]

Am Melodram lässt sich der in den Gärten der Zeit sichtbare Paradigmenwechsel, die Ablösung der Forderung einer überall erkennbaren Anlage durch die Vorstellung einer hinter der dynamisierten Unübersichtlichkeit des Natürlichen, hier der affektgetriebenen, wilden Sprache letztlich doch verborgenen Ordnung (das genau wünscht sich ja Goethes Prinz und so wird es letztlich auch im in der Komödienfassung dem Monodram vorangestellten Prolog thematisiert)[80] bis in das Verhältnis von Musik, Form und Sprachform verfolgen, über das die Funktion der Anlage in musikalische Gestaltungsprinzipien transformiert wird.[81] Was im Garten das System der Wege und Aussichtpunkte mit ihren spezifischen Perspektiven im Verhältnis zu den sichtbaren Objekten ermöglicht, leisten im Melodram die musikalische Form und Gestaltbildung im Verhältnis zum Text. Sie regeln die Wirkung der Objekte über die Art, wie sie sich der Wahrnehmung darstellen.

---

78 Kilian Hecks Beobachtung, der Park würde »als Kontinuum einander abwechselnder Einzelbilder wahrgenommen«, zwischen denen sich ein subjektiver Betrachter bewegt, benennt die entscheidende Konsequenz hieraus, siehe Heck, »Wörlitz als Gartenreich«, in: *Kunsthistorische Arbeitsblätter* 6 (2001), S. 12-26, hier S. 23. Siehe auch Michael Niedermeier, »Aufklärung im Gartenreich Dessau-Wörlitz«, in: Bechtholdt u. Weiss (Hgg.), *Weltbild Wörlitz*, S. 51-63, vor allem der Abschnitt »Von der Sinnlichkeit der Aufklärung«, S. 52ff., sowie zur Funktion des Klassizismus auch Hubertus Günther, »Anglo-Klassizismus, Antikenrezeption, Neugotik in Wörlitz«, in: Bechtholdt u. Weiss (Hgg.), *Weltbild Wörlitz*, S. 131-161.

79 Vogel, *Aus dem Grund*, Kap. II: »Schwankende Gestalten: Goethes Auftrittstheater«, S. 111-199. Vogel verweist ausdrücklich u.a. auf *Triumph der Empfindsamkeit* und bzw. mit *Prosepina*, siehe hierzu S. 119ff. Diese gelten ihr als Beispiele für eine Neukonstitution des theatralen Raums und seines Verhältnisses zu den darin sich bewegenden Gestalten, die sich von der klassischen »einheitsfixierten aristotelischen Dramenordnung« unterscheide, auf »die Geschlossenheit eines exakt umrissenen und durchschaubaren Theaters« verzichte und »eine durchdringende Raumwahrnehmung im Sinne der perspektivischen *perspicuitas* erschwert«. (S. 119 und 121).

80 Goethe, *Der Triumph der Empfindsamkeit*, S. 186-189.

81 Ausführlicher am Beispiel Dessau-Wörlitz: Schmidt, »Repräsentation und ästhetisches Experiment«.

V. Die Ursachen der Wirkungen. Licht, Blitze und das physikalische Labor als Referenz

Anders als die »rauhe und felsige Gegend« in Goethes *Proserpina* waren diejenigen in Brandes' und Bendas *Ariadne* und ihre Bedingungen nicht allein ins Innere der Figur gespiegelt, sondern wurden gleichermaßen nach außen gekehrt und so zum Motor theatraler Dynamisierung. Brandes fordert veritables Bühnenspektakel, die Maschinen liefern jene sinnlichen Evidenzen, die die Wirkungen im Publikum erst spezifizieren. In *Triumph der Empfindsamkeit* spricht im zweiten Akt, vor dem Monodram, Merkulo (der Kavalier des Prinzen) ausführlich über die Gefahren und Unannehmlichkeiten der echten Natur und die Möglichkeit der »künstlichen Natur«, die Sinnesvermögen von diesen Gefahren gereinigt zu adressieren. Das folgende Monodram führt den – letztlich zum Scheitern verurteilten – Versuch vor, die Reste sublimer sinnlicher Eindrücke, die das Publikum mitvollziehen könnte, weitgehend von der Bühne in die Figur zu verlegen und damit vom Theatralen ins Dramatische zu wenden. Ariadne dagegen, und mit ihr auch das Publikum, wird zwar künstlich erzeugten, dennoch klar spezifizierten sinnlichen Eindrücken ausgesetzt. Brandes forderte alle sublimen Wettererscheinungen, die die Gothaer Bühnentechnik erlaubte: Düsternis, Wellen, Blitz und Donner. Licht war ein wichtiges szenisches Mittel, die Verdunklungsmechanik spielte ihre Möglichkeiten aus. Die Effekte basierten also anders als in *Proserpina* auf klar im Stück festgelegten, konkreten und für die Zuschauerinnen erfahrbaren sinnlichen Wahrnehmungen. Auch Ariadne spricht immer aus, was sie erlebt, und sie fragt durchaus nach den Gründen:

> Hier glänzt kein stiller Sommertag, wie in den königlichen Gärten meines Vaters, hier blühen keine Rosensträuche, unter deren Schatten uns die Liebe verbarg; kein Zephir spielt mit unsren Locken, keine Sängerin der Nacht weckt uns zu neuen Freuden! […] Was bedeutet das Brausen im Walde?/Gewitterwolken steigen auf – Der Sturm ist nicht ferne! […] Welch ein Aufruhr in der Natur? Die Sonne verbirgt sich! Am frühen Morgen Nacht? So plötzlich!/Wie schwarz und fürchterlich das Meer!/Es blitzt!/Noch einmal!/Der Donner hallt vom Felsen wieder! […] Der Blitz! Jetzt trift [sic!] er mich![82]

Aus dem Off wird dieses unübliche Wetterereignis von einer transzendenten »Stimme der Oreade« als Begleiterscheinung des Heroenauftritts erklärt: »Er kömmt! Er kömmt Dein Rächer, Dein Erretter!/Er eilt herab im Donnerwetter,/Dich schleunig zu befreyn./Allein, der Götter Zorn zu stillen,/Mußt Du dein Schicksal ganz erfüllen,/Mußt Du Neptunens Opfer seyn.«[83] Mit dem Donner

82 [Brandes], *Ariadne auf Naxos*, S. 5, 7 und 11.

83 [Brandes], *Ariadne auf Naxos*, S. 10.

rückt in dieser Formulierung also ein Sinneseindruck an die Stelle des mechanischen Götter-Vehikels. In Goethes Komödie erklärt Merkulo im Gespräch mit den Hoffräulein im Vorgriff auf das Monodram *Proserpina* das Problem, das sich dort für eine opportune Reaktion des Publikums auf das Theaterereignis stellt, weil solche spezifische sinnliche Konkretion fehlt:

> Da muß ich Sie noch ein Kunstwort lehren, mit dem weit zu reichen ist. […] [W]enn Sie etwas erblicken, es sei was es wolle, sehn Sie es steif an, und rufen: Ach, was das für einen *Effekt* auf mich macht! – Es weiß zwar kein Mensch was Sie eigentlich sagen wollen; denn Sonne, Mond, Fels und Wasser, Gestalten und Gesichter, Himmel und Erde und ein Stück Glanzleinwand, jedes macht seinen eigenen Effekt; was für einen, das ist ein Bißchen schwerer auszudrücken. Halten Sie Sich nur ans Allgemeine: Ach! was das für einen *besonderen* Effekt auf mich macht! – Jeder der dabeisteht sieht auch hin, und stimmt in den besonderen Effekt mit ein; und dann ist's ausgemacht – daß die Sache einen besonderen Effekt tut.[84]

Genau diese Stelle wird nicht von ungefähr im Artikel »Effekt« des *Grimm'schen Wörterbuchs* zitiert,[85] wirft sie doch unmissverständlich die Frage nach der Bestimmtheit bzw. der Bestimmbarkeit der Effekte und deren Beziehung zu den Ursachen auf. Wie sehr dies in der zweiten Hälfte der 1770er Jahre Thema war, mag ein Blick in Ludwig Christian Lichtenbergs vermutlich ab 1799 – also in direkter zeitlicher Folge der hier besprochenen Stücke – begonnenen »Entwurff einer Vorlesung über die Naturlehre« zeigen. Lichtenberg, dessen jüngerer Bruder Georg Christoph an der Universität Göttingen als Experimental-Physiker lehrte, kannte aus Gotha die Attraktivität der maschinengezeugten Effekte des Theaters, wie er von seinem Bruder aus Göttingen mit den theatralischen Potentialen der Experimentalphysik vertraut war, die dort nicht zuletzt als Attraktion für Studierende und damit der Steigerung der Einnahmen über Hörergelder dienten.[86] Zuständig für die wissenschaftliche Unterrichtung des Hofes und das physikalische Kabinett, über eine eigene Instrumentensammlung verfügend, hatte Lichtenberg vermutlich bereits ab 1773 selbst Versuche mit Elektrizität unternommen, die 1775 zur Erfindung der sogenannten Lichtenberg'schen Tuchmaschine führten.[87] Die instrumentelle Aus-

---

84 Goethe, *Der Triumph der Empfindsamkeit*, S. 178, Hervorhebungen im Original.

85 Jacob u. Wilhelm Grimm, *Deutsches Wörterbuch*, Bd. 3 (1859), Sp. 32.

86 Gustav Beuermann, »Sie schwäntzen aber jetzt schon, bis es blitzt und donnert«, in: *Georg Christoph Lichtenberg 1742-1799. Wagnis der Aufklärung*, München: Hanser 1992 (= *Ausstellungskatalog Darmstadt/Göttingen* 1992), S. 346-364. Zum Gothaer Publikum im Vergleich zum akademischen Kontext in Göttingen siehe Marie-Therese Federhofer, »Ludwig Christian Lichtenberg im Umfeld einer höfisch-urbanen Dilettantenkultur in Gotha«, in: Berg, Mulsow, Schmidt-Funke (Hgg.), *Das Schloss als Hörsaal*, S. 145-162.

87 Lichtenbergs Sammlung ging 1785 durch Ankauf des Herzogs in dieses Kabinett ein. Eine Auflistung der Sammlung aus den Jahren 1805 und 1807 anlässlich ihrer Übergabe an das

stattung ermöglichte auch Demonstrationen im Rahmen seiner wahrscheinlich ab 1777 abgehaltenen öffentlichen Vorlesungen.[88] Dies dürfte den Erfahrungshintergrund liefern, vor dem sich der Gothaer Hofbeamte und Archivar der Naturlehre widmete und sich seinem Thema in drei Schritten näherte: I. die Körper, II. die Wirkungen und Erscheinungen, die sich den Sinnen darstellen, und III. die Ursachen der Wirkungen.[89] Er unterschied, und das ist für die hier verfolgte Debatte entscheidend, die Ebene der Sinneswahrnehmung, gleichsam die theatrale Ebene, noch von der Erforschung der Ursachen selbst.

Wie kaum ein anderes physikalisches Phänomen eigneten sich Licht-Effekte für die hier aufeinandertreffenden Interessen – was vielleicht auch erklärt, warum gerade die Möglichkeiten der Beleuchtung zu den Erweiterungen der Bühnentechnik gehörten und das Gewitter mit Blitz und Donner das Wetterereignis war, das Experimentalphysik wie Theater in dieser Zeit gleichermaßen faszinierte.[90] Die weit zurückreichende Verbindung von militärischer und theatraler Pyrotechnik, die Jan Lazardzig ausführlich diskutiert hat,[91] rückte die Blitze schon früh ins

---

Gothaer Gymnasium Illustre zeigt, dass weitestgehend alle zu dieser Zeit bekannten Instrumente zur Erzeugung und Speicherung von Elektrizität vorhanden waren. Diese Aufstellung wurde jüngst von Matthias Rekow und Erik Liebscher aufgearbeitet, hierzu Rekow u. Liebscher, »Ein Kabinett für den Herzog? Die Gothaer Sammlung mathematisch-physikalischer Instrumente«, in: Berg, Mulsow, Schmidt-Funke (Hgg.), *Das Schloss als Hörsaal*, S. 319-398.

88 Das Interesse des Hofes an physikalischen Experimenten reicht bereits in die Regierungszeit Friedrichs II. zurück und gehörte zum Bildungskanon seiner Söhne Ernst und August. Dass ersterer nach seinem Amtsantritt dieses Interesse fortführte, ist also nicht verwunderlich. Matthias Rekow kann zeigen, dass öffentliche Demonstrationen nicht erst in den durch die Mitschriften des Herzogs dokumentierten Vorlesungsreihen ab 1782 stattfanden, sondern dass es wahrscheinlich einen ersten Zyklus von 1777 bis 1780 gegeben hatte, siehe Rekow, »Physikstunden für den Herzog. Spuren experimenteller Naturforschung in der Residenzstadt Gotha an der Wende zum 19. Jahrhundert«, in: Berg, Mulsow, Schmidt-Funke (Hgg.), *Das Schloss als Hörsaal*, S. 223-273, hierzu vor allem S. 231.

89 Ludwig Christian Lichtenberg, Entwurff einer Vorlesung über die Naturlehre, Gliederung fol. 27-29, Forschungsbibliothek Gotha: Chart. B 1116. Eine erste breitere Diskussion über die Zusammenhänge dieser Vorlesung findet sich in: Berg, Mulsow, Schmidt-Funke (Hgg.), *Das Schloss als Hörsaal*.

90 Dobritzsch, *Barocke Zauberbühne*, S. 31-35, sowie 68. Hierauf weist auch Adrian Kuhl zu Beginn seines Beitrags hin, siehe in diesem Band. Die Verbindung von Experiment und Theater ist nicht neu, zu ihrer Geschichte siehe auch den Band Helmar Schramm, Jan Lazardzig u. Ludger Schwarte (Hgg.), *Spektakuläre Experimente: Praktiken der Evidenzproduktion im 17. Jahrhundert*, Berlin: de Gruyter 2006 (= *Theatrum Scientiarium*, Bd. 3), vor allem die vielleicht nicht von ungefähr an »singenden Flammen« entzündeten Überlegungen zur sinnlichen Evidenz des Experiments von Helmar Schramm, »Pyrophonie. Anmerkungen zur Theatralität des Experimentierens«, in: Schramm, Lazardzig, Schwarte (Hgg.), *Spektakuläre Experimente*, S. 398-413.

91 Lazardzig,*Theatermaschine und Festungsbau*, sowie ders. u. Hole Rößler (Hgg.), *Technologies of Theatre. Joseph Furttenbach and the Transfer of Mechanical Knowledge in Early Modern Theatre Cultures*, Frankfurt a.M.: Klostermann 2016 (= *Zeitsprünge*, Bd. 20/3-4).

Spektakel-Arsenal des Theaters. Gleichzeitig zeigt die Nähe von Theater und Militär bei der technischen Beherrschung dieser Effekte auch die reale Gefährlichkeit des Umgangs mit Feuer für die Theaterbauten – mit der auch Georg Christoph Lichtenbergs oben zitierter Hogarth-Kommentar spielte. Die noch relativ frische Erinnerung an den letztlich ungeklärten Weimarer Schloss- und Theaterbrand von Anfang Mai 1774, als dessen offizielle Ursache ein Blitzschlag angegeben worden war, hinterlegte das potentielle Risiko mit einer realen Erfahrung. Gewitter und Blitz als Wetterereignis waren also in mehrfacher Hinsicht prädestiniert als Vehikel für Innovation und Umwertungen besonders im Blick auf das Verhältnis von sinnlicher Wirkung, sublimer Naturerfahrung und experimenteller Ursachenforschung.[92]

An Gewittern hatte Ludwig Christian Lichtenberg offensichtlich nicht nur aus physikalischen Gründen ein besonderes Interesse, vielmehr sah er hier – und das war auch für das Projekt eines protestantischen Hoftheaters eine interessante Ebene – über die Physik die Möglichkeit zu einer aufgeklärten theologischen Auseinandersetzung mit der verbreiteten Deutung von bedrohlichen Naturphänomenen als Gotteszorn,[93] das er eben im Jahr des erwähnten Theaterbrandes 1774 erstmals mit praktischen Hinweisen zum Schutz in eine breitere Öffentlichkeit getragen hatte: *Verhaltungs-Regeln bey nahen Donnerwettern. Nebst den Mitteln, sich gegen die schädlichen Wirkungen des Blizes in Sicherheit zu setzen: zum Unterricht für Unkundige; mit einer Kupfertafel*. Gotha: bey Carl Wilhelm Ettinger, 1774. Das Buch löste eine breite öffentliche Debatte aus, auf die Lichtenberg bereits 1775 mit einer erweiterten Auflage reagierte, und 1778 erschien sogar eine dritte Auflage. Lichtenberg erwartete diese Debatte durchaus: Die Frage der physikalischen wie theologischen Begründungen des Blitzes griff unmittelbar in die Akzeptanz seiner Sicherungsstrategie ein. Dies zeigt sich schon ab der ersten Auflage durch die erklärte Notwendigkeit einleitender Bemerkungen:

> Ich halte eine Einleitung dieser Art für so nöthiger, ie mehr man geneigt ist, dergleichen noch ungewöhnliche Anstalten für Eingriffe in die Rechte Gottes, und einen mißlungenen Versuch für nichts weniger als eine wohlverdiente Strafe anzusehen. Warum steuert man der Feuersbrunst, die der Bliz erregt hat, und warum sollte es Frevel seyn, dem Blize selbst zu steuern? Ist der Bliz oder der Brand

92 Viktoria Tkaczyk hat die Rolle von Wetterereignissen beim Einsatz von Theater-Maschinen wie im wissenschaftlichen Experiment für die Evidenzerzeugung ins 17. Jahrhundert zurückverfolgt – sie sind also nicht an sich neu, sondern ihrerseits Teil der Umwertung; siehe Tkaczyk, »Cumulus ex machina. Wetterinszenierungen im Experiment von Theater und Wissenschaft«, in: Schramm, Lazardzig, Schwarte (Hgg.), *Spektakuläre Experimente*, S. 43-77.

93 Hierzu Julia A. Schmidt-Funke, »Religion und Natur bei Ludwig Christian Lichtenberg«, in: Berg, Mulsow, Schmidt-Funke (Hgg.), *Das Schloss als Hörsaal*, S. 61-87, besonders der Abschnitt »Theologie des Gewitters«, S. 74-78.

> das Strafgericht, das über uns ergehen soll, und dem man sich nicht widersetzen darf?[94]

Der Blitz wurde zum entscheidenden Medium des Umbruchs, die verschiedenen Meinungen über seine Entstehung, so schreibt Lichtenberg schon in der ersten Auflage,

> sind von keiner Erheblichkeit mehr, seitdem die electrische[n] Versuche über diese Materie so viel Licht verbreitet haben, daß man in den Stand gesetzt ist, diese Frage mit mehrerer Zuverläßigkeit zu beantworten. Die Verwandtschaft der electrischen Erscheinungen mit dem Gewitter ist so groß, daß man sie nicht mehr für verschieden ansehen kan[n]. Jene sind das im Kleinen, was diese im Großen vorstellen, und wenn iene erklärt sind, so haben auch diese keine Dunkelheit mehr. Man hält das Gewitter billig für eine Wirkung der electrischen Materie, und für diese nimmt man nicht ohne Grund eine flüßige und unendlich viel feinere Materie als die Luft ist, an, die wir Aether nennen wollen. Der Aether, dessen Wirklichkeit erwiesen werden kan[n], hat alle die Eigenschaften, die man einer Materie beymißt.[95]

Die Verwendung des Begriffs des Äthers zeigt, dass Lichtenbergs Vorstellungen von der Elektrizität – ganz auf einer Linie mit Leonhard Euler – noch einem im Grunde mechanistischen Weltbild eingefügt sind.[96] In der zweiten Auflage knüpft Lichtenberg hier an und verbindet die Begründung für eine Revision der Überzeugungen in der physikalischen Entdeckung mit der Beobachtung experimenteller Erzeug- und Wiederholbarkeit des Vorgangs, wie sie möglich wurden,

> seitdem man auf eine Materie aufmerksam geworden ist, die mit den Gewittern in keiner geringern Verbindung zu stehen scheinet als die Luft mit dem Winde. Die Wirkungen dieser Materie, so weit wir sie durch Hülfe der electrischen Maschinen kennen, haben mit den Erscheinungen bey einem Donnerwetter durchgängig so viel ähnliches, daß man iene durch die Kunst bewürkte Blize und Schläge (a) mit

---

94 Ludwig Christian Lichtenberg, *Verhaltungs-Regeln bey nahen Donnerwettern. Nebst den Mitteln, sich gegen die schädlichen Wirkungen des Blizes in Sicherheit zu setzen: zum Unterricht für Unkundige; mit einer Kupfertafel*, Gotha: bey Carl Wilhelm Ettinger, 1774, S. IV, sowie 1775, S. VIII. Alle Auflagen sind in der digitalen Sammlung der Bayerischen Staatsbibliothek greifbar.

95 Ludwig Christian Lichtenberg, 1774, S. 1f. Zu den Instrumenten in Lichtenbergs Sammlung gehörte auch eine Leidener Flasche, mit der er die entsprechenden Versuche Eulers nachvollziehen konnte.

96 Siehe hierzu auch den historischen Abriss in: Christina Dörfling, *Der Schwingkreis. Schaltungsgeschichte[n] an den Rändern von Musik und Medien*, Ph. Diss. Universität der Künste Berlin 2019, S. 47ff. Siehe zum Kontext der ästhetischen Debatten auch Benjamin Specht, *Physik als Kunst. Die Poetisierung der Elektrizität um 1800*, Berlin: de Gruyter 2010 (= *Studien zur deutschen Literatur*, Bd. 193).

> denen, die die Natur bey Gewittern hervor bringt, blos der Größe und Heftigkeit nach für verschieden annehmen kan. Sind uns nun die Eigenschaften iener bekannt, so werden uns auch diese kein Geheimnis mehr seyn. Aus diesem Grund hält man also das Gewitter nicht unbillig für eine Wirkung der natürlichen Electricität, und diese für eine Belebung iener allgemein verbreiteten Materie, in einem sehr hohen Grade.[97]

Eines der Mittel, die Lichtenberg nun gegen die schädlichen Wirkungen dieser physikalisch so interessanten Erscheinung des Blitzschlages einzusetzen vorschlägt, ist – das ließe sich durchaus als ebenso witziger wie aufschlussreicher Subtext für die im Drachen- bzw. Wolkenwagen geronnene Theatermaschine anführen – wieder ein Fluggerät, das nun allerdings keine Seilzug-Mechanik mehr braucht, sondern die Luft als Tragwerk nutzt: ein Flugdrache, für den Lichtenberg auch eine ausführliche Bauanleitung beifügt.[98]

Lichtenbergs an Eulers Konzept des Äthers ansetzendes Erklärungsmodell bot eine Lösung für die Frage nach Mechanismen, die sich nicht im cartesianischen Sinne als Aufeinandertreffen von Körpern erklären ließen, also die Vermittlung materieller und immaterieller Dimensionen der Welt erforderten[99] – eine Frage, die auch die zeitgenössischen Kunstdebatten, besonders im Zusammenhang mit der Wirkungstheorie des Theaters, umtrieb. Der entscheidende Schritt ist der vom Affekt, der seinen Impuls klar von außen empfängt und dann durch von den Mechanismen der Affektkontrolle hergestellte Distanzierung abstrahiert und zeichenhaft vermittelt wieder nach außen gegeben werden kann, zur Empfindung, die über das Wahrnehmungsvermögen Verstand und Einbildungskraft in Gang setzt und so ein Weltverhältnis herstellt (und schließlich jener zum Gefühl, das sich dann ganz im Inneren abspielt, nicht direkt in Sinneseindrücke umsetzt und deshalb im Theater nur vermittelt und damit abstrakt bzw. durch Einfühlung zugänglich wird, woran Goethes *Proserpina* – folgt man Merkulos Argwöhnungen – letztlich scheitern musste).

Bemerkenswert daran sind die Wandlungen der prägenden Referenzräume für die theatralen Mechaniken und Wirkungen: Der von Karsten Harries ins Spiel gebrachte Dreischritt »Staunen, Schauen, Wissen« weist hierfür den Weg.[100] Wäh-

---

97 Lichtenberg 1775, S. 13f.

98 Lichtenberg 1774, S. 38-46.

99 Specht, *Physik als Kunst*, S. 45f.

100 Vgl. Karsten Harries, »Weltbild und Welttheater: Staunen, Schauen, Wissen«, in: *Kunstkammer, Laboratorium, Bühne. Schauplätze des Wissens im 17. Jahrhundert*, hg. v. Helmar Schramm, Ludger Schwarte u. Jan Lazardzig, Berlin: de Gruyter 2003 (= *Theatrum Scientiarium*, Bd. 1), S. 523-540. Der hier verhandelte Zusammenhang allerdings folgt gerade nicht Harries' Interpretation, sondern liefert m.E. eher Argumente für einen ›aufgeklärten‹ Widerspruch gegen dessen aktuelle Hoffnungen auf die Rückkehr der Wunderkammern.

rend das Spektakel eines Theaters des Wunderbaren wie auf ihre Weise auch die fürstlichen Wunderkammern auf ein Staunen angelegt ist, das sich am Seltenen, wenn nicht Einmaligen, entzündete und aus einer Kunst-Vorstellung speiste, die die Natur als Herausforderung ansah,[101] wurden mit Garten und Schauraum, wie sich in Gotha aber auch in Dessau und Wörlitz zeigt, zunehmend der Wahrnehmungsraum selbst, die Kriterien seiner Inszenierungen und die Mechanismen seiner Wirkungen zum Gegenstand des Interesses. Das Staunen rechtfertigte sich zunehmend nicht mehr aus sich selbst, sondern vor allem, wenn sich die Neugier, die Frage nach den Ursachen, daran entzünden ließ. Ihnen auf den Grund zu gehen, zielte nicht so sehr auf den Fund, die Sensation der Neuheit, sondern gestaltete sich – auch in der Kunst – als Erkenntnissuche. In der Verwandlung der Wunderkammer ins Museum seit den 1750er Jahren, als dessen Eckpfeiler Bénédicte Savoy Gemeinnützigkeit, Wissenschaftlichkeit und Zugänglichkeit herausgestellt hat, kristallisiert sich dieser Perspektivwechsel.[102] Nach Wunderkammer und Garten bieten Museum, aber auch – das sieht man in Gotha besonders gut – Bibliothek, Hörsaal und Labor sich nun als Referenten für die Künste an. Die am Spektakulären sich entzündenden Überbietungs- und Neuheitsforderungen rückten vor diesem Prozess in den Hintergrund bzw. mussten sich neu begründen. Wiederholung bzw. Wiederholbarkeit sicherte auch im Theater (wie man etwa an Diderots Überlegungen im *Paradoxe sur le Comédien* sehen kann) den Befund der Beobachtung und die daran geknüpfte Wahrheitsforderung an das Dargestellte.[103] Diesem Interesse an der Wiederholbarkeit des sinnlich Wirksamen geschuldet war auch eine neue Haltung zur Musik: Gerade die musikalische Ebene, die hundert Jahre zuvor das Ereignis einmalig halten sollte, bot nun – als textfähige, also notierte und damit lesbare wie aufführungszeugende Dimension – die Chance der Wiederholung des Ereignishaften. Nicht umsonst wurden die Aufführungen der *Medea* wie der *Ariadne* nicht nur durch den Druck der Textbücher, sondern auch durch gedruckte Klavierauszüge flankiert, zu *Ariadne* gibt es sogar eine gedruckte Partitur.

---

101 Daston u. Park, *Wunder und die Ordnung der Natur*, S. 338f.

102 Bénédicte Savoy, »Zum Öffentlichkeitscharakter deutscher Museen im 18. Jahrhundert«, in: *Tempel der Kunst. Die Geburt des öffentlichen Museums in Deutschland 1701-1815*, hg. v. Bénédicte Savoy, Köln: Böhlau [2]2015, S. 13-45, hier S. 39.

103 Daston, *Wunder, Beweise und Tatsachen*, S. 93f.

Kunstvolles Kaschieren. Die Gestaltung theatraler Effektszenen in Friedrich Wilhelm Gotters Singspielen

Adrian Kuhl

Als nach dem Hoftheaterbrand in Weimar die Seyler'sche Theatergesellschaft 1774 an den Gothaer Hof wechselte, fanden die Akteure ein Theater vor, das nach den Memoiren von Johann Christian Brandes alle »erforderlichen Maschienerien«[1] zur Verfügung hatte. Tatsächlich besaß das in den 1680er Jahren eingerichtete Gothaer Theater eine umfangreiche und nur wenige Jahre vor der Ankunft der Schauspieltruppe sogar grundlegend erneuerte Bühnenausstattung:[2] Bei einem größeren Umbau war 1765 die ursprüngliche Technik für die Kulissenwechsel durch Modifikationen am bestehenden und den Einbau eines zusätzlichen Wellbaums überarbeitet worden, um die Anzahl und das Tempo der Bühnenbildwechsel zu erhöhen.[3] Zudem wurde die Struktur der Bühne so verändert, dass drei (ab 1775 sogar vier) verschiedene Bühnenbilder vorab installiert werden konnten und die Beleuchtungsanlage in den Kulissen wurde durch vertikale Bretter ergänzt, die über eine Zugvorrichtung eine synchrone Veränderung der Helligkeit ermöglichten.[4] Darüber hinaus besaß das Theater eine zur gleichen Zeit eingerichtete Wellenmaschine, eine Donnervorrichtung, zwei Blitzmaschinen und eine absenkbare Rampenbeleuchtung, Vorrichtungen für Flugwerke und Leibgurte zum Transport einzelner Darsteller sowie eine Versenkung (zwei weitere folgten 1778).[5] Die Bühne bot damit auf hohem technischem Niveau alle Möglichkeiten der damaligen Zeit für effektvolles Theater und bestaunenswerte Oper.

---

1 Johann Christian Brandes, *Meine Lebensgeschichte*, 3 Bde., Berlin: Maurer 1799-1800, hier Bd. 2, S. 169, zit. in: Elisabeth Dobritzsch, *Barocke Zauberbühne. Das Ekhof-Theater im Schloß Friedenstein Gotha*, Weimar u. Jena: Hain Verlag 2004, S. 117.

2 Dobritzsch, *Barocke Zauberbühne*, S. 39f., 61; zur Bühnentechnik und zum Theater vgl. auch dies., *Barocker Bühnenzauber. Das Ekhof-Theater in Gotha*, München: Vereinsbank 1995, bes. S. 11-27 und S. 41-54 sowie Viktoria Tkaczyk, *Himmels-Falten. Zur Theatralität des Fliegens in der frühen Neuzeit*, München: Fink 2011, S. 268-284.

3 Dobritzsch, *Barocke Zauberbühne*, S. 67f.

4 Dobritzsch, *Barocke Zauberbühne*, S. 68.

5 Dobritzsch, *Barocke Zauberbühne*, S. 22-28, 31f., 35, 37-39.

Umso auffallender ist es, dass in den Libretti deutschsprachigen Musiktheaters, die der gewissermaßen als Theaterdichter[6] am Hof wirkende herzogliche Geheimsekretär Friedrich Wilhelm Gotter (1746-1797) für das Theater verfasst hat, so gut wie keine Szenen vorgesehen sind, die außergewöhnliche Bühnentechnik verlangen oder als Maschinenspektakel angelegt sind. Bis auf die im üblichen Maße eingesetzten Verwandlungen des Bühnenbildes verzichtet der Librettist in Stücken wie *Der Dorfjahrmarkt*, *Walder* oder *Romeo und Julie* vollständig auf den Einsatz von effektvoller Bühnentechnik. Lediglich im 1775 entstandenen Libretto zum Melodram *Medea* und im Anfang der 1790er Jahre in Zusammenarbeit mit Friedrich Hildebrand Freiherr von Einsiedel verfassten Libretto *Die Geisterinsel* findet sich für einige Szenen die Integration herausgehobenen Maschineneinsatzes.[7] Bezeichnenderweise entstand *Die Geisterinsel* allerdings erst lange nach der Schließung des Hoftheaters auf Schloss Friedenstein.

Diese Diskrepanz zwischen theatralen Möglichkeiten und librettistischer Verwendung soll zum Anlass genommen werden, um am Beispiel von Gotters Libretti nach dem Umgang mit theatralen Effektszenen im nord- und mitteldeutschen Singspiel zu fragen und damit einen aus dem Blickpunkt der nord- und mitteldeutschen Singspielschaffenden wesentlichen Unterschied zu den Spektakelszenen in Wiener Singspielen aufzuzeigen. Geraten damit einerseits die vielfältigen Maschineneffekte in *Die Geisterinsel* in den Fokus, so wird der Blick aber auch auf die Begräbnisszene im 1776 entstandenen Singspiel *Romeo und Julie* gelenkt, in der Gotter eine Effektszene ohne den Einsatz von Bühnenmaschinerie realisiert. Als Diskussionsfolie ist zunächst ein kurzer Überblick über die Charakteristika der beiden Traditionslinien deutschsprachigen Musiktheaters in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts notwendig, bevor eine Darstellung unterschiedlicher Effektszenen mit und ohne Maschinen in den beiden Stücken verdeutlicht, dass bei den seltenen Effektszenen in Gotters Libretti anders als im Wiener Repertoire nicht das Staunen über die Vielfalt und technische Machbarkeit von Effekten, sondern die eng auf die

---

6 Dobritzsch, *Barocke Zauberbühne*, S. 133.

7 Zu den Effekten in *Medea* Dobritzsch, *Barocke Zauberbühne*, S. 36f.; auch Tkaczyk, *Himmels-Falten*, S. 278f. sowie der Beitrag von Dörte Schmidt im vorliegenden Band. Laut Dobritzsch konnte der eigens für *Medea* installierte Wolkenwagen offenbar auf der Bühne wenden und sich nicht nur in der Vertikalen, sondern auch in der Horizontalen und Diagonalen bewegen, was nicht nur besonders außergewöhnlich, sondern auch ausgesprochen natürlich wirkte. Hier zeigt sich also ganz besonders, wie die Bühnenmaschine im 18. Jahrhundert gezielt in den Dienst der Illusionssteigerung gestellt wird. Zur Wandlung der theatralen Funktion von Bühnenmaschinerie Nicola Gess u. Tina Hartmann, »Barocktheater als Spektakel. Eine Einführung«, in: *Barocktheater als Spektakel. Maschine, Blick und Bewegung auf der Opernbühne des Ancien Régime*, hg. v. Nicola Gess, Tina Hartmann. u. Dominika Hens, Paderborn: Fink 2015, S. 9-39, hier S. 17 sowie Jan Lazardzig, *Theatermaschine und Festungsbau. Paradoxien der Wissensproduktion im 17. Jahrhundert*, Berlin: Akademie Verlag 2007, S. 85f.

Handlung bezogene affektive Erregung des Zuschauers sowie die Nivellierung der Wahrnehmung von Effekten als Effekt im Vordergrund steht.

I. Traditionslinien der Singspielproduktion in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts

Trotz eines aufführungspraktischen Nebeneinanders lassen sich zwischen den Werken deutschsprachigen Musiktheaters im protestantisch geprägten nord- und mitteldeutschen Raum und im katholisch dominierten südlichen Sprachraum grundlegende Unterschiede feststellen.[8] Im nord- und mitteldeutschen Raum bildete sich seit den 1760er Jahren eine Traditionslinie heraus, die von den Zeitgenossen gleichermaßen als Neubeginn des Genres angesehen und mit den zu Musterbeispielen avancierenden Werken des Autorengespanns Christian Felix Weiße und Johann Adam Hiller verbunden wurde.[9] In diesen wechselt, vor allem Formen der Opéra comique rezipierend, gesprochener Dialog mit oft kürzeren, bewusst einfach gestalteten Musiknummern, während die Sujets häufig eine von moralisch verdorbenen Höflingen bedrohte ländliche Idylle vorstellen.[10] Bereits ab Mitte der 1770er Jahre lässt sich jedoch bei Komponisten wie Christian Gottlob Neefe und dem Gothaer Hofkapellmeister Georg Anton Benda mit einer Ausweitung der Sujets um historische, mythologische und exotisierende Sujets auch eine zunehmende Steigerung der musikalischen Komplexität feststellen. Eingebunden in eine stetige Verbesserung der anfangs oft beschränkten Aufführungsbedingungen der ausführenden Theater und Wandertruppen sowie einer sich wandelnden Publikumserwartung tendieren Singspiele wie *Die Geisterinsel* in ihren Vertonungen nun zu einem der ›großen Oper‹ angenäherten Klanggestus.[11] Dieser Entwicklungsprozess hängt nicht zuletzt mit der zunehmenden Rezeption

8 Thomas Bauman, *North German Opera in the Age of Goethe*, Cambridge: Cambridge University Press 1985, S. 11, 179, 261; Jörg Krämer, *Deutschsprachiges Musiktheater im späten 18. Jahrhundert. Typologie, Dramaturgie und Anthropologie einer populären Gattung*, 2 Bde., Tübingen: Niemeyer 1998 (= Studien zur deutschen Literatur, Bd. 149/150), S. 396f., 400.

9 Joachim Reiber, »Singspiel«, in: Ludwig Finscher (Hg.), *Die Musik in Geschichte und Gegenwart. Allgemeine Enzyklopädie der Musik*, 2. neubearbeitete Ausgabe, 29 Bde., Kassel u. Stuttgart: Bärenreiter u. Metzler 1994-2008, Sachteil Bd. 8, Sp. 1470-1489, hier Sp. 1472.

10 Vgl. dazu bspw. Herbert Schneider, »Das Singspiel vor Mozart«, in: *Geschichte der Oper*, 4 Bde., hg. v. Silke Leopold, Laaber: Laaber 2006, Bd. 2: *Die Oper im 18. Jahrhundert*, hg. v. Herbert Schneider u. Reinhard Wiesend, S. 389-388; Krämer, *Deutschsprachiges Musiktheater*, S. 130-201; Bauman, *North German Opera*, S. 21-55.

11 Jörg Krämer, »Singspiel«, in: Georg Braungart u.a. (Hgg.), *Reallexikon der deutschen Literaturwissenschaft. Neubearbeitung des Reallexikons der deutschen Literaturgeschichte*, 3 Bde., Weimar u. Berlin: de Gruyter 1999-2003, S. 437-440, hier S. 439; zu den theatergeschichtlichen Kontexten v.a. Krämer, *Deutschsprachiges Musiktheater*, S. 58-121; Sybille Maurer-Schmoock, *Deutsches*

der Werke aus dem südlichen Sprachraum und vor allem der Wiener Werke im Norden zusammen.[12]

In Wien hatte das deutschsprachige Musiktheater zwischen 1778 und 1788 einen enormen Entwicklungsschub erhalten, der aus der Einrichtung eines Nationalsingspiels resultierte. Kaiser Joseph II. hatte im Zuge der Reorganisation der beiden Hoftheater das dort seit 1742 herrschende Pachtprinzip aufgehoben und die Theater als ›Nationaltheater‹ der kaiserlichen Leitung sowie Finanzierung unterstellt und förderte damit zeitweise gezielt das deutschsprachige Musiktheater.[13] Auch nach Ende des Nationalsingspiels, für das Werke wie Wolfgang Amadeus Mozarts *Die Entführung aus dem Serail* und Carl Ditters von Dittersdorfs *Der Doktor und der Apotheker* entstanden, hatte sich durch die 1776 vom Kaiser verfügte Spektakelfreiheit besonders an den Vorstadtbühnen wie dem Leopoldstädter Theater eine reiche Singspielproduktion begründet.[14] Hierbei bildeten sich einerseits an Wiener Traditionen angelehnte Singspielkasperlinaden und Lokalstücke sowie andererseits Zauber- und Märchenopern mit oft heroisch-komischem Zuschnitt wie Mozarts und Emanuel Schikaneders *Die Zauberflöte* heraus. Musikalisch zeichnen sich die Wiener Werke meist durch eine verstärkt musikzentrierte Dramaturgie, virtuose Arien und ausgedehnte Handlungsensembles aus, rezipieren also anders als im nördlichen Sprachraum eher Opernformen wie die Opera buffa.[15] Verstärkte der europaweite Siegeszug von Mozarts *Die Entführung aus dem Serail* die Präsenz der Wiener Singspielästhetik auf den Bühnen im nord- und mitteldeutschen Raum und führte hier bis zur Jahrhundertwende zu tiefgreifenden musikalischen und dramaturgischen Änderungen der Werke,[16] so findet mit der zunehmenden Rezeption und Adaption musikalischer und dramaturgischer Merkmale spätestens mit dem Erfolg von Mozarts *Die Zauberflöte* auch ein weiteres Charakteristikum der Wiener Singspiele zunehmenden Einzug im nördlichen Sprachraum.[17] Für viele der Wie-

---

Theater im 18. Jahrhundert, Tübingen: Niemeyer 1982 (= Studien zur deutschen Literatur, Bd. 71), S. 1-148.

12 Krämer, *Deutschsprachiges Musiktheater*, S. 396.

13 Krämer, *Deutschsprachiges Musiktheater*, S. 397-399.

14 Krämer, *Deutschsprachiges Musiktheater*, S. 397.

15 Krämer, *Deutschsprachiges Musiktheater*, S. 397-402.

16 Krämer, »Singspiel«, in: Braungart u.a. (Hgg.), *Reallexikon der deutschen Literaturwissenschaft*, S. 439; zum Adaptionsprozess Wiener Ästhetik bspw. Bauman, *North German Opera*, S. 261-322; Adrian Kuhl, »Vom Vaudeville zum Spektakel. Die Finalfassungen von Carl David Stegmanns ›Der Kaufmann von Smyrna‹«, in: *Beitragsarchiv zur Jahrestagung der Gesellschaft für Musikforschung Halle/Saale 2015 – Musikwissenschaft: die Teildisziplinen im Dialog*, hg. v. Wolfgang Auhagen u. Wolfgang Hirschmann, Mainz 2016; Onlinepublikation urn:nbn:de:101:1-201609162556, http://schott-campus.com/vom-vaudeville-zum-spektakel/ (abgerufen am 31. Mai 2021).

17 Jörg Krämer, »›Je menschlicher, desto anziehender‹. Die Geisterinsel – das deutsche Singspiel im Spannungsfeld kultureller Differenzen um 1800«, in: *Akten des X. Internationalen Germanis-*

ner Singspiele war der Einsatz von zahlreichen optischen und akustischen Effekten wie häufige und aufwändige Kulissenwechsel, Flugmaschinen, Wasser- und Feuereffekte sowie Geistererscheinungen und prächtige Kostüme kennzeichnend und machte einen wesentlichen Teil der auf Staunen ausgerichteten Unterhaltungsästhetik dieser Stücke aus.[18] Durch ihre Schauwirkung waren diese Werke zwar überaus publikumswirksam, galten den literarischen Eliten und der zeitgenössischen Kritik im nord- und mitteldeutschen Raum jedoch wie so oft[19] als inhaltsleeres und albernes Spektakel.[20] Zu sehr widersprachen sie in ihrer Wahrnehmung dem vielfach erklärten literarischen Anspruch nord- und mitteldeutscher Libretti und dem Wunsch nach einer auf Rationalität, Ernsthaftigkeit und Wahrscheinlichkeit gründenden Handlung.[21]

II. Ohne Maschinen – *Romeo und Julie*

Überblickt man vor diesem Hintergrund die wenigen großangelegten Effektszenen in Gotters Libretti, so zeigt sich, dass er hier zwar mit unterschiedlichen Mitteln eindrucksvolles Theater entwirft, den Eindruck reiner Schaueffekte aber durch das Unterbinden spektakeltypischen Staunens[22] und das enge inhaltliche Anbin-

tenkongresses Wien 2000: »Zeitenwende – Die Germanistik auf dem Weg vom 20. ins 21. Jahrhundert«, hg. v. Peter Wiesinger, 12 Bde., Frankfurt a.M.: Lang 2002-2003 (= Jahrbuch für Internationale Germanistik. Reihe A: Kongressberichte Bde. 53-64), hier Bd. 6: »Epochenbegriffe. Grenzen und Möglichkeiten«, betreut v. Uwe Japp u.a., ebd. 2002 (dies., Bd. 58), S. 219-226, hier S. 220.

18 Krämer, *Deutschsprachiges Musiktheater*, S. 401; Rainer Ruppert, *Labor der Seele und der Emotionen. Funktionen des Theaters im 18. und frühen 19. Jahrhundert*, Berlin: Ed. Sigma 1995, S. 156-163; auch Simon Frisch, Elisabeth Fritz u. Rita Rieger, »Perspektiven auf das Spektakel«, in: *Spektakel als ästhetische Kategorie. Theorien und Praktiken*, hg. v. dies., Paderborn: Fink 2018, S. 9-32, hier S. 15.

19 Hier zeigen sich die seit der Antike in unterschiedlichen Ausmaßen wirksamen Deutungsmuster spektakulärer Inszenierungen, was in Dramen für gewöhnlich zu einer Abwertung einer Spektakelanlage aus Sicht der Handlungsdarstellung führt; dazu Frisch, Fritz u. Rieger, »Perspektiven auf das Spektakel«, S. 10; Bettine Menke, »Was das Theater möglich macht. Theater-Maschinen«, in: *Archäologie der Spezialeffekte*, hg. v. Natascha Adamowsky u.a., Paderborn: Fink 2018 (= Poetik und Ästhetik des Staunens, Bd. 4), S. 113-144, hier S. 113; Ulf Otto, »Die Verachtung des Spektakels. Zum historischen Ort und der rhetorischen Ausrichtung eines theaterwissenschaftlichen Grundbegriffs«, in: *Spektakel als ästhetische Kategorie*, hg. v. Frisch, Fritz u. Rieger, S. 35-49, hier S. 35.

20 Krämer, »Je menschlicher, desto anziehender«, S. 224; Krämer, *Deutschsprachiges Musiktheater*, S. 26f.

21 Krämer, *Deutschsprachiges Musiktheater*, 26f.

22 Frisch, Fritz u. Rieger, »Perspektiven auf das Spektakel«, S. 15.

den der Effektszenen an den Drameninhalt sowie deren enges Verzahnen mit der Dramaturgie vermeidet.

In *Romeo und Julie* ist die Begräbnisszene zu Beginn des III. Aktes die einzige Effektszene und stellt mit der hier stattfindenden Peripetie den Höhepunkt des Singspiels dar.[23] Am Ende des II. Aktes hat Julie das Betäubungsmittel Pater Lorenzos genommen und wird für tot gehalten, bevor sie mit der Eröffnung des letzten Aktes in der Familiengruft der Capellets beigesetzt wird. Höhepunkt und zentrales Moment der Szene ist dabei die Darstellung der emotionalen Wandlung des Vaters. Wurde dieser bis dahin als unnachgiebiges Familienoberhaupt gezeichnet, das Julie zur Ehe mit dem ungeliebten Grafen Lodrona zwingen wollte, dem Rächer Thebaldos und damit Romeos zukünftigem Mörder, so vollzieht Capellet am Sarg seiner Tochter eine charakterliche Veränderung. Er erkennt sich als Triebfeder von Julies vermeintlichem Selbstmord und klagt sich vor deren Grab im Rahmen eines Duetts als Mörder seiner Tochter an, wodurch das von Shakespeares Stück abweichende Ende motiviert wird. Der trauernde Vater offenbart im letzten Akt Pater Lorenzo, er würde selbst einer Verbindung seiner Tochter mit dem verhassten, aber von Julie geliebten Romeo zustimmen, wenn sie nur wieder lebendig würde. Pater Lorenzo deckt den geheimen Plan auf und Capellet, überglücklich seine zuvor erwachte Tochter am Leben zu sehen, schwört Versöhnung mit den Montecchis und willigt in die Verbindung mit Romeo ein, den Julie in letzter Sekunde vor seinem Selbstmord bewahren konnte.[24]

Die Begräbnisszene nimmt in der Dramaturgie und Handlungsentwicklung des Stücks demnach eine zentrale Rolle ein und wurde von Gotter nach den ersten Aufführungen noch einmal erheblich ausgeweitet und damit vor allem hinsichtlich ihres Effektgehalts überarbeitet.[25] In der im gedruckten Klavierauszug überlieferten ersten Fassung von 1776 besteht die Szene lediglich aus einem hinter dem

---

23 Siehe zu dieser Szene auch Adrian Kuhl, *»Allersorgfältigste Ueberlegung«. Nord- und mitteldeutsche Singspiele in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts*, Beeskow: Ortus Musikverlag 2015 (= ortus studien, Bd. 17), S. 458-466; zur Handlung und Entstehungsgeschichte S. 543-548.

24 Zum bereits von den Zeitgenossen kritisierten Happy End vgl. Bauman, *North German Opera*, S. 124f. Zur Bedeutung solcher zeitgenössischen Bearbeitungen für die Shakespeare-Rezeption vgl. Renata Häublein, *Die Entdeckung Shakespeares auf der deutschen Bühne des 18. Jahrhunderts. Adaption und Wirkung der Vermittlung auf dem Theater*, Tübingen: Niemeyer 2005 (= Theatron. Studien zur Geschichte und Theorie der dramatischen Künste, Bd. 46), bes. S. 8, 31, 37-39.

25 Thomas Bauman: »Introduction«, in: *German Opera 1770-1800. A Collection of Facsimiles of Printed and Manuscript Full Scores*, hg. v. ders., 22 Bde., New York: Garland 1985, hier Bd. 5: *Georg Anton Benda, Romeo und Julie/Joseph Schuster, Der Alchymist*, o.P. [S. 3] sowie ders., *North German Opera*, S. 126 u. ders., *Music and Drama in Germany. A Traveling Company and its Repertory, 1767–1781*, mschr., University of California Berkeley 1977, S. 791f.

Theater zu singenden Chor, dem auf der Bühne das Selbstbezichtigungsduett Capellets folgt (»Ach, meine Tochter!«).[26] In der zweiten Fassung, die im gedruckten Libretto von 1779 überliefert ist, wird das Begräbnis dagegen als Szenenkomplex aus insgesamt vier Nummern ohne unterbrechenden Sprechdialog gestaltet.[27] Im Detail entwirft der Librettist hierbei eine Szene, die unter Einsatz theatraler Darstellungsmittel einer Dialogoper und mit einer betont realistischen Anlage auf die emotionale Rührung der Zuschauer zielt und damit einen dezidiert wirkungsästhetischen Impetus aufweist.

In detaillierten Bühnenanweisungen sieht Gotter in der zweiten Fassung im Sinne einer eingeschriebenen Inszenierung folgenden Ablauf in einer genau festgelegten Szenerie vor: In einem Hain aus Zypressen und Trauerweiden sieht man die geöffnete und erleuchtete Familiengruft, davor den aufgebahrten Sarg der in weiße Kleider gehüllten und verschleierten Julie. Es erklingt – anders als in der ersten Fassung auf der Bühne – der Chor »Im Grabe wohnt Vergessenheit der Sorgen« und begleitet das Einsetzen des Sarges in die Gruft. Während der Musik stürzt Capellet plötzlich zum Grab und sinkt am offenen Sarg der Tochter nieder. Trauernde folgen ihm, knien ebenfalls am Sarg und führen den entkräfteten Vater am Ende des Chores wieder aus der Gruft hinaus. Es folgt das Duett, in dem sich Capellet des Mordes bezichtigt (»Ach, meine Tochter!«), bevor er von der Bühne eilt. Ein von Julies Vertrauter Laura angeführter Trauerzug einiger Mädchen zieht während eines Wechselgesangs zum Grab (»Mit diesen Kerzen wollten wir«). Die Mädchen legen Rosenkränze in den Sarg, die, wie der Text des Wechselgesangs verdeutlicht, ursprünglich für die anstehende Hochzeit Julies geflochten worden waren, und löschen mitgebrachte Kerzen aus. Die Mädchen gehen ab und der anfängliche Chor erklingt erneut, während Sarg und Gruft geschlossen und verdunkelt werden. Anschließend soll die Bühne laut Libretto eine Zeit lang mit Blick auf das dunkle Grab leer stehen.

Mit dieser Szenerie entwirft Gotter durch die traditionell mit Trauer und Tod assoziierten Zypressen und Trauerweiden,[28] der offenen Gruft, die mit einer Beleuchtung gezielt hervorgehoben wird, sowie der aufgebahrten und von einem Schleier bedeckten Julie optisch eine eindeutige Folie von Grablege. Diese auf Realismus ausgerichtete Gestaltung des Bühnenraums wird durch die rahmenden Chöre noch unterstützt. So gestaltet der Librettist einen para-liturgischen Text,

---

26 Georg Anton Benda, *Klavierauszug von Romeo und Julie, einer Oper in drey Akten. In Musik gesetzt von Herrn Kapellmeister Benda*, Leipzig: Dyk 1778.

27 Friedrich Wilhelm Gotter, *Romeo und Julie. Ein Schauspiel mit Gesang in drey Aufzügen*, Leipzig: Dyk, 1779, S. 45-49.

28 Hildegard Kretschmer, »Weide«, in: dies., *Lexikon der Symbole und Attribute in der Kunst*, Stuttgart 2016, S. 445; dies., »Zypresse«, in: dies., *Lexikon der Symbole*, S. 471f., hier S. 472.

der in Vers 3 und 4 mit der Belohnung der Unschuld zum Zeitpunkt des Jüngsten Gerichts das Heilsgeschehen thematisiert.

Im Grabe wohnt
Vergessenheit der Sorgen.
Die Unschuld wird an Gottes Morgen,
Nach sanftem Schlaf, belohnt.[29]

Durch ihre Begleitfunktion bei der Grablege und ihren religiösen Text erscheinen die Chöre damit als Realitätszitat, stellen also im engeren Sinne Bühnenmusik und damit Musik dar, die innerhalb der Dramenrealität erklingt.[30] Mit diesem musikdramaturgischen Kunstgriff schafft Gotter eine im Erfahrungskontext der zeitgenössischen Zuschauer realistische Klangszenerie für die auf der Bühne ablaufende Handlung einer Grablege und steigert damit den Illusionsgehalt der Szene deutlich. Georg Anton Benda unterstützt dieses Vorgehen durch seine für das Gothaer Theater entstandene Vertonung. Er legt die Chöre weitgehend a-capella und mit einem Wechsel von homophonen und moderat polyphonen Chorabschnitten an, wodurch er auf Techniken der zeitgenössischen Motettenkomposition verweist.[31] Auch hebt er die Verse, die den Verweis auf die christliche Heilsbotschaft enthalten, musikalisch zunächst durch kleinbesetzte alternierende Stimmgruppen, dann durch einsetzende Vollstimmigkeit, zu der erstmals die Streicher als Begleitung hinzutreten, sowie einen Wechsel zu längeren Notenwerten besonders hervor, betont damit also besonders den hier vertonten Text des Heilsgeschehens (T. 19-26/37-44). Damit ruft er musikalisch gezielt Assoziationen mit einem christlichen Begräbnis hervor, stützt die von Gotter intendierte realistische Klangszenerie also auch von Seiten der Musik (Abb. 1).

Innerhalb dieses Settings, das durch die in der zweiten Fassung ausgedehnte Darstellung einer Beerdigung per se bereits emotional aufgeladen ist, sieht Gotter nun gezielt Momente vor, die den affektiven Gehalt der Szene noch vergrößern und zu einer gesteigerten Szenenwirkung beitragen. So wird beispielsweise durch die in der zweiten Fassung mit dem Wechselgesang der Mädchen eingefügte Umwidmung der Rosenblüten vom Hochzeits- zum Sargschmuck (V. 17f., 21f.) die Plötzlichkeit von Julies Tod und ihr frühes Versterben unterstrichen, wodurch die Tragik

29 Zit. nach Gotter, *Romeo und Julie*, S. 45f.

30 Zum Realitätszitat Detlef Altenburg u. Lorenz Jensen, »Schauspielmusik«, in: Finscher (Hg.), *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*, Sachteil Bd. 8, Sp. 1035-1049, hier Sp. 1037f.

31 Bauman, *North German Opera*, S. 127; ders., »Opera Versus Drama. Romeo and Juliet in Eighteenth-Century Germany«, in: *Eighteenth-Century Studies* 11/2 (1977-1978), S. 186-203, hier S. 200; auch Arno Forchert, Karl Kügle u. Laurenz Lütteken, »Motette«, in: Finscher (Hg.), *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*, Sachteil Bd. 6, Sp. 499-546, hier Sp. 536.

des Todes gezielt herausgestellt und damit die emotionale Wirkung auf den Zuschauer vergrößert wird. Zudem wird durch das in der Bühnenanweisung vorgeschriebene weiße Totengewand Julies und den ebenfalls vorgeschriebenen Schleier die Unschuld des Mädchens betont. So symbolisiert die Farbe Weiß wie auch der Schleier traditionell moralische Unschuld, was zudem durch den vorgesehenen Zypressenhain konturiert wird, für den sich vergleichbare Semantisierungen nachweisen lassen.[32]

Abb. 1: Georg Anton Benda, Chor »Im Grabe wohnt Vergessenheit der Sorgen«, Gesangsstimmen T. 19-26.



Zur Intensivierung des Mitleidens auf Seiten der Zuschauer führt auch die herausgehobene Darstellung von Capellets Schmerz, wozu unter anderem die vorgeschriebenen Schauspielaktionen eingesetzt werden. Auch wenn Gotter nicht von einer verbindlichen Umsetzung auf der Bühne ausgehen konnte, entsteht über die

32 Julia Bertschik, *Mode und Moderne. Kleidung als Spiegel des Zeitgeistes in der deutschsprachigen Literatur (1770-1945)*, Köln: Böhlau 2005, S. 78; Heide Nixdorf u. Heidi Müller, *Weiße Westen – Rote Roben. Von den Farbordnungen des Mittelalters zum individuellen Farbgeschmack*, Berlin: Museum für Völkerkunde 1983, S. 92; Kretschmer, »Zypresse«, in: dies., *Lexikon der Symbole*, S. 471f., hier S. 472.

notierten Schauspielaktionen dennoch eine eingeschriebene Inszenierung, an der sich die ausführenden Schauspieler orientieren konnten.[33] Schon während des eröffnenden Chores durchbricht Capellet die weihevolle Atmosphäre, indem er sich von den Umstehenden losreißt, in die Gruft stürzt und am Sarg niedersinkt. Auch nach seinem Schuldeingeständnis ›geht‹ er nicht von der Bühne, sondern »eilt«.[34] Diese raschen Bewegungen fallen im Kontext der Szene besonders auf, da für sämtliche anderen Figuren lediglich langsame Bewegungen vorgeschrieben sind, wie an den verwendeten Verben ›führen‹, ›gehen‹, ›entfernen‹ und ›abziehen‹ deutlich wird.[35] Der Schmerz über den Verlust der Tochter wird szenisch zudem noch dadurch akzentuiert, dass der Vater von den übrigen Leidtragenden aufgerichtet und hinausgeführt werden muss, während er sich »entkräftet auf einen unter ihnen« stützen muss.[36] Durch diese Entkräftigung und die unvermittelten und raschen Bewegungen wird Capellets emotionales Aufgewühltsein bei der Grablege der Tochter szenisch verdeutlicht, was durch metrische Unregelmäßigkeiten beim folgenden Duett dann auch auf die Ebene der Musiknummer überführt und von Benda in der Vertonung aufgegriffen wird.[37] Die prononcierte Darstellung von Capellets Schmerz über den Tod Julies führt hierbei zu einer Brechung der bisherigen Figurenzeichnung des Vaters und motiviert dramaturgisch gesehen seine anschließend im Duett stattfindende Charakterwandlung, die zu seiner Selbstanklage als Mörder der eigenen Tochter führt. Der Vater wird nicht mehr als herzloses Familienoberhaupt gezeichnet, sondern als zum Schmerz fähiger, mitleidender Mensch.

Die in der Überarbeitung auf den szenischen Effekt hin ausgerichtete Szene leistet zweierlei. Einerseits bietet sie durch ihre Gestaltung als im nord- und mitteldeutschen Singspiel seltener Szenenkomplex, ihre Ausdehnung und ihre szenisch eindrucksvolle Anlage dramaturgisch eine Betonung der Peripetie, die sich über die Charakterwandlung des Vaters vollzieht. Andererseits stehen die eingesetzten Effekte aber gezielt in der Funktion, die Rührung auf Seiten der Zuschauer

---

33 Anke Detken, *Im Nebenraum des Textes. Regiebemerkungen in Dramen des 18. Jahrhunderts*, Tübingen: Niemeyer 2009 (= Theatron. Studien zur Geschichte und Theorie der dramatischen Künste, Bd. 54), S. 12, 23, 39, 198. Detken hat verdeutlicht, dass solche auktorialen Inszenierungsvorstellungen zwar nicht mit einer tatsächlichen Bühneninszenierung gleichgesetzt werden dürfen, aber dennoch einen wesentlichen Anteil an der Bedeutungsgenerierung und Fiktionsbildung eines Dramas haben können. Unabhängig von ihrer tatsächlichen Realisierung auf der Bühne sollten solche Angaben also in die analytische Betrachtung eines Stücks unbedingt einbezogen werden; Detken, *Im Nebenraum des Textes*, S. 4, 39, 161f., 386f., 391, 394; dies betont auch Alexander Košenina, *Anthropologie und Schauspielkunst. Studien zur ›eloquentia corporis‹ im 18. Jahrhundert*, Tübingen: Niemeyer 1995 (= Theatron. Studien zur Geschichte und Theorie der dramatischen Künste, Bd. 11), S. 1, 284.

34 Gotter, *Romeo und Julie*, S. 47.

35 Gotter, *Romeo und Julie*, S. 46-49.

36 Gotter, *Romeo und Julie*, S. 46.

37 Zur musikalischen Gestaltung des Duetts vgl. Kuhl, »*Allersorgfältigste Ueberlegung*«, S. 463f.

zu vergrößern. Dies geschieht wiederum nicht zum Selbstzweck, sondern dient einer konkreten dramaturgischen Aufgabe. Denn die für den Handlungsentwurf zentrale Charakteränderung des Vaters erscheint durch das ausgedehnte und intensivierte Mitleiden des Zuschauers weniger plötzlich als in der ersten Fassung und lässt die Wandlung damit deutlich wahrscheinlicher wirken. Die – in diesem Falle maschinenlose – Gestaltung als Effektszene steht also gezielt im Dienste der affektiven Bewegung des Zuschauers, erfüllt aber anhand der Steigerung der für das nord- und mitteldeutsche Singspiel charakteristischen Wahrscheinlichkeit durch eine rationale Handlungsführung eine konkrete und vom Effekt abgekoppelte dramaturgische Funktion innerhalb des Dramas. Dabei weicht das Staunen über die effektvolle szenische Einrichtung dem kunstvoll evozierten Mitleid und nivelliert damit den Eindruck eines auf bloßen Schaueindruck ausgerichteten Inszenierungseffekts.

III. Mit Maschinen – *Die Geisterinsel*

Das kunstvolle Kaschieren des Effektcharakters zeigt sich nicht nur an der maschinenlosen Effektszene in *Romeo und Julie*, sondern lässt sich auch in dem von zahlreichen Maschineneffekten geprägten Libretto *Die Geisterinsel* finden. Damit stellt das Stück, Anfang der 1790er Jahre in Zusammenarbeit mit dem Weimarer Kammerherrn Friedrich Hildebrand Freiherr von Einsiedel als eine zeittypische freie Adaption von William Shakespeares *The Tempest* entstanden,[38] ein Paradebeispiel für den Rezeptions- und Aneignungsprozess Wiener Singspielästhetik im nord-

38 Für eine Zusammenfassung der deutlich abweichenden Handlung vgl. Christoph-Hellmut Mahling, »Johann Rudolf Zumsteeg: Die Geisterinsel«, in: Carl Dahlhaus u. Forschungsinstitut für Musiktheater der Universität Bayreuth (Hgg.), *Pipers Enzyklopädie des Musiktheaters*, 7 Bde., München: Piper 1986-1997, hier Bd. 6, S. 817f.; zu Änderungen gegenüber Shakespeares Drama vgl. Jean-François Candoni, »Shakespeares *Sturm* im Spiegel von Mozarts *Zauberflöte*. Anmerkungen zu Friedrich Gotters Libretto *Die Geisterinsel*«, in: *Wieland-Studien* VIII, hg. v. Klaus Manger, Heidelberg: Winter 2013, S. 103-113, hier S. 106-112; Krämer, »Je menschlicher, desto anziehender«, S. 221-223; sowie Adrian Kuhl, »Librettistische Kostümregie in *Die Geisterinsel* von Gotter und Freiherr von Einsiedel als Zeugnis auktorialer Inszenierungspraktiken um 1800«, in: *Das achtzehnte Jahrhundert. Mitteilungen der Deutschen Gesellschaft für die Erforschung des achtzehnten Jahrhunderts* 45/1 (2021), S. 66-83, hier S. 70-73; zur Bedeutung freier Adaptionen für die Shakespeare-Rezeption erneut Häublein, *Die Entdeckung Shakespeares*, bes. S. 8, 31, 37-39; zur genaueren Entstehungsgeschichte des Librettos vgl. Werner Deetjen, »Der ›Sturm‹ als Operntext bearbeitet von Einsiedel und Gotter«, in: *Shakespeare-Jahrbuch* 64 (1928), S. 77-89, hier S. 77-82.

und mitteldeutschen Raum dar.[39] Bemerkenswert ist hierbei, dass Gotter und von Einsiedel Szenen, die durch eine Vielzahl von Maschineneffekten ins Spektakelhafte kippen könnten, der im Norden kritisierten Lust am reinen Staunen und der Freude an primär visueller Unterhaltung bewusst entziehen. Dazu wird der Spektakelcharakter der Effekte meist erneut hinter den gezielt ausgelösten Zuschaueremotionen verborgen oder aber das Staunen über den vorgeführten Effekt wird als Teil der Handlung selbst Gegenstand der szenischen Darstellung. Zwei Beispiele sollen dies verdeutlichen: der Schiffbruch im Finale des I. Aktes und die Demonstration von Prosperos Zauberkräften vor dem gestrandeten Fernando im II. Akt.

Anders als bei Shakespeare eröffnet der Untergang des Schiffes nicht die Handlung, sondern beschließt den I. Akt. Dies resultiert aus dem Bestreben der beiden Librettisten, eine Steigerungsstruktur hin zum großangelegten Finale zu entwickeln, womit sie auf die Entwicklung einer verstärkt musikzentrierten Dramaturgie reagieren, wie sie sich zum Ende des Jahrhunderts auch in den nord- und mitteldeutschen Werken durchzusetzen beginnt.[40] Diese Anlage bietet mit einem aufziehenden Gewitter, das anders als bei Shakespeare von Prosperos Gegenspielerin Sycorax entfacht wird,[41] und einem auf der Bühne scheiternden Schiff zwar alle Voraussetzungen für einen bühnentechnisch wie akustisch eindrucks- und effektvollen Aktschluss,[42] doch lassen Gotter und von Einsiedel den Effekt im Verlauf des durchkomponierten Finales gezielt brüchig werden. Zunächst entwerfen die beiden Librettisten eine Szene, die mit der Evokation erhabener Gefühle spielt, wie sie in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts ausgehend von Frankreich und England auch im deutschsprachigen Raum viel diskutiert wurden[43] und die eine

39 Reiber, »Singspiel«, in: Finscher (Hg.), *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*, Sachteil Bd. 8, Sp. 1484; Krämer, »Je menschlicher, desto anziehender«, S. 220f.; Bauman, *North German Opera*, S. 20.

40 Krämer, »Je menschlicher, desto anziehender«, S. 221f.

41 Krämer, »Je menschlicher, desto anziehender«, S. 221.

42 Zur Bedeutung der Musik in spektakelhaft angelegten Opernszenen vgl. Gess u. Hartmann, »Barocktheater als Spektakel«, S. 10; sowie v.a. Dörte Schmidt, »›Je croyois qu'un venoit au Spectacle pour l'entendre‹. Das französische Musiktheater um die Mitte des 18. Jahrhunderts, die Konkurrenz zwischen Sehen und Hören und die Eroberung des Raums durch Musik«, in: Gess u. Hartmann, *Barocktheater als Spektakel*, S. 113-137.

43 Dazu bspw. Werner Strube, »Schönes und Erhabenes. Zur Vorgeschichte und Etablierung der wichtigsten Einteilung ästhetischer Qualitäten«, in: *Archiv für Begriffsgeschichte* 47 (2005), S. 25-59, hier S. 30-59; Carsten Zelle, »Schrecken/Schock«, in: Karlheinz Barck u.a. (Hgg.), *Ästhetische Grundbegriffe. Historisches Wörterbuch in sieben Bänden*, Stuttgart u. Weimar: Metzler 2000-2005, Bd. 5, S. 436-446, hier S. 439-442; Jörg Heininger, »Erhaben«, in: Barck u.a. (Hgg.), *Ästhetische Grundbegriffe*, Bd. 2, S. 275-310, hier S. 280-291; Carsten Zelle, *Die doppelte Ästhetik der Moderne. Revisionen des Schönen von Boileau bis Nietzsche*, Stuttgart u. Weimar: Metzler 1995, S. 123-146; Christian Begemann, »Erhabene Natur. Zur Übertragung des Begriffs des Erhabenen auf Gegenstände der äußeren Natur in den deutschen Kunsttheorien des 18. Jahrhun-

grundsätzliche Nähe zu spektakulären Inszenierungen aufweisen können.[44] Laut Bühnenanweisung stellt die Szenerie ein Meeresufer dar, das von hohen Felsen und Wald eingerahmt und von schroffen Felsen zerklüftet ist.[45] In wechselnden Abschnitten schildert zunächst Miranda, wie sie vor einer nie erlebten Schwüle des Wetters auf die Felsen flieht, um Kühle und durch den Blick auf das weite Meer Erquickung der Seele zu finden.[46] Caliban schildert seine freudige Unruhe und wartet auf die Rückkehr seiner Mutter, die nach neun Jahren Verbannung in dieser Nacht zurückkehren wird, um sich an ihrem Gegenspieler Prospero zu rächen: Sie will Caliban ermöglichen, die nichtsahnende Miranda zu vergewaltigen. Prospero, der von dem bevorstehenden Unheil weiß, wird allerdings durch einen Fluch zur Untätigkeit gebannt sein und allein die gegenüber Shakespeare neu eingeführte Figur der guten Fee Maja wird schließlich die Rettung bringen. Doch zunächst bangt Prospero im Aktfinale in Anbetracht des aufziehenden Sturms um Miranda, die er auf dem Felsen erblickt. Er schildert in seiner Strophe detailliert das sich in der Natur ankündigende Wetter und bietet damit eine verbalisierte Beschreibung der sich bedrohlich entwickelnden Natur, die sich nicht nur der menschlichen, sondern, wie Ariel in seiner Strophe verdeutlicht, auch der Kontrolle der Geister entzieht.[47] Ist das Gewitter laut Bühnenanweisung nach Prosperos Abschnitt immer näher gerückt, bricht der Sturm mit Donner und Blitz sowie wogendem Meer nach Ariels Strophe schließlich los.[48] Während einer eingeschobenen Arie Calibans, in der er die Rückkehr seiner Mutter im nun losbrechenden Sturm sieht, verstärkt sich das Gewitter nochmals.[49]

Bis dahin ließe sich die Szene als ein Finale beschreiben, das durch die Erzeugung von Erhabenheitsgefühlen beim Zuschauer auf die Gestaltung eines apotheotischen Aktschlusses ausgerichtet ist. Schon die optische Anlage des Bühnenbildes bedient durch das mit zerklüfteten Felsen als wilde Natur inszenierte Meeresufer Charakteristika erhabener Naturgestaltung.[50] Sublime Gefühle löst in der Sicht der Zeitgenossen auch die von Miranda sogar eigens hervorgehobene Weite des

---

derts«, in: *Deutsche Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte* 58/1 (1984), S. 74-110; immer noch auch Karl Viëtor, »Die Idee des Erhabenen in der deutschen Literatur«, in: ders., *Geist und Form. Aufsätze zur deutschen Literaturgeschichte*, Bern: Francke 1952, S. 234-266, hier bes. S. 234-260.

44 Frisch, Fritz u. Rieger, »Perspektiven auf das Spektakel«, S. 22f.

45 Friedrich Wilhelm Gotter, »Die Geisterinsel. Ein Singspiel in drei Akten«, in: *Die Horen* 3 (1797), 8. Stück, S. 1-26, 9. Stück, S. 1-78, hier 8. Stück, S. 23

46 Gotter, »Die Geisterinsel«, 8. Stück, S. 23.

47 Gotter, »Die Geisterinsel«, 8. Stück, S. 23f.

48 Gotter, »Die Geisterinsel«, 8. Stück, S. 24.

49 Gotter, »Die Geisterinsel«, 8. Stück, S. 25.

50 Begemann, »Erhabene Natur«, S. 83.

Meeres, grundsätzlich aber auch das Erleben von Gewitter, Donner, Blitz und Seesturm aus.[51] Dies wird durch Prosperos differenzierte Beschreibung der sich kräuselnden Wellen, der säuselnden Wipfel und der sich verdunkelnden Klippen sogar noch deutlich intensiviert, indem im Zuschauer eine Imagination dessen hervorgerufen wird, was auf der Bühne nur bedingt dargestellt werden kann.[52] Das intendierte Erleben des Erhabenen akzentuieren Gotter und von Einsiedel zudem noch dadurch, dass sie das für das Sublime zentrale Zusammentreffen von Lust und Grauen[53] sogar direkt auf die Bühne bringen und damit das Erleben des Zuschauers gezielt in diese Richtung lenken. Während sich Miranda im »Anschaun der Natur«[54] verliert, singen Prospero und Ariel demonstrativ von der Bedrohung durch die aufgewühlte Natur und dem Zuschauer wird mit Calibans Arie noch einmal das in der Handlung bevorstehende Grauen von der Rückkehr der bösen Hexe Sycorax vorgeführt. Die charakteristische Dialektik von ›delight and horror‹ wird damit also unmittelbar auf der Bühne thematisiert und inszeniert.

An dieser Stelle lassen die beiden Librettisten die Szene allerdings kippen. Nach Calibans ins Finale eingeschobener Arie ist zunächst »in der Ferne«[55] ein Chor der Schiffer zu hören, die um Hilfe vor der Gewalt des Sturmes rufen und um Erbarmen flehen. Das untergehende Schiff soll nun laut Bühnenanweisung zu sehen sein, während einzelne Stimmen der Seeleute zum Kampf gegen den Sturm und zum Vertrauen auf göttliche Hilfe aufrufen. Doch der Sturm wächst laut Bühnenanweisung und das Schiff verschwindet aus dem Blickfeld, während die Seeleute zunächst alle ihren nahenden Tod erkennen, bevor die Librettisten vorschreiben, dass mit dem Abflauen des Sturmes noch »einzelne Stimmen der Ertrinkenden« zu hören seien.[56] Zwar gehört auch der Schiffbruch in den Debatten um das Sublime paradigmatisch zu den Ereignissen, die Erhabenheitsgefühle auslösen können, doch lassen die beiden Librettisten diese Gefühle hinter dem Akzent des Mitleidens zurücktreten. Nicht allein wird über längere Zeit und als Aktschluss ein hereinbrechendes Gewitter und ein Schiffsuntergang in Szene gesetzt, sondern Gotter und von Einsiedel stellen in beinahe quälender Direktheit dezidiert das Ertrinken

---

51 Begemann, »Erhabene Natur«, S. 74-76, 83, 90, 102f., 104; Werner Strube, »Der Begriff des Erhabenen in der deutschsprachigen Ästhetik des 18. Jahrhunderts«, in: *Aufklärung und Skepsis. Studien zur Philosophie und Geistesgeschichte des 17. und 18. Jahrhunderts. Günter Gawlick zum 65. Geburtstag*, hg. v. Lothar Kreimendahl, Stuttgart: Frommann-Holzboog 1995 (= Quaestiones. Themen und Gestalten der Philosophie, Bd. 8), S. 272-302, hier S. 291.

52 Zur Bedeutung dieses Vorgangs bei Effekten vgl. Gess u. Hartmann, »Barocktheater als Spektakel«, S. 10.

53 Strube, »Schönes und Erhabenes«, S. 37, 46; Heininger, »Erhaben«, in: Barck u.a. (Hgg.), *Ästhetische Grundbegriffe*, S. 277; Zelle, *Die doppelte Ästhetik*, S. 143.

54 Zit. nach Gotter, »Die Geisterinsel«, 8. Stück, S. 24.

55 Zit. nach Gotter, »Die Geisterinsel«, 8. Stück, S. 25.

56 Gotter, »Die Geisterinsel«, 8. Stück, S. 25f., Zitat S. 26.

der Schiffsbesatzung und damit kein spektakuläres, sondern ein Mitleid hervorrufendes Ereignis in den Mittelpunkt. Damit greifen die beiden Librettisten das bei Shakespeare angelegte Moment des Tragischen auf, das sich im Ausnahmezustand des Sturms manifestiert,[57] und reflektieren zugleich die in der Vorlage angelegte, durch die abweichende Szenengestaltung dort aber völlig anders umgesetzte und in anderer Funktion stehende Akzentuierung von Mitleid.[58] Gleichzeitig verbinden die beiden Librettisten den Aufgriff mit der zeitgenössischen Neubewertung der Tragödie. Wie im Bürgerlichen Trauerspiel steht nicht der Schrecken, sondern das Empfinden von Mitleid – und zwar anders als bei Shakespeare nicht bei den Figuren auf der Bühne, sondern beim Zuschauer – als zentrale Wirkungsabsicht im Mittelpunkt.[59]

Die Verschiebung vom Sublimen zur Evokation von Mitleid wird in der Schiffsuntergangsszene von *Die Geisterinsel* durch die anfängliche Trennung von sicht- und hörbarer Ebene eingeleitet, indem die Schifferstimmen zunächst nur aus der Ferne, also vermutlich aus dem Bühnen-Off erklingen. Auch wenn das Schiff schließlich auf der Bühne zu sehen ist, dürften die Seeleute aus Platzgründen wohl nicht auf dem Requisit im Bild erscheinen. Dieses Vorgehen dient hier jedoch nicht dazu, eine dem Mitleid hinderliche Distanz[60] zum Überlebenskampf der Seeleute aufzubauen, sondern bietet im Gegenteil Raum für die das Nichtsichtbare vervollständigende Imagination der Zuschauer. Durch die eigene Beteiligung werden diese noch stärker in das Geschehen auf der Bühne hineingezogen, wodurch sich die Emotionalisierung des Effektes noch verstärkt. Intensiviert wird die Akzentsetzung auf das Mitleiden zudem durch die zeitliche Ausdehnung des Überlebenskampfes der Schiffer. Immerhin sehen die Librettisten 17 Verse für das Flehen, die Erbarmungsrufe und das Realisieren des eigenen Todes vor. Nimmt dies schon beim Lesen eine ansehnliche Zeit in Anspruch, so wird dies bei einer Vertonung durch die traditionell unterschiedlichen Zeitabläufe von Text und Musik noch zusätzlich ausgedehnt.

57 Katrin Trüstedt, *Die Komödie der Tragödie. Shakespeares »Sturm« am Umschlagplatz von Mythos und Moderne, Rache und Recht, Tragik und Spiel*, Konstanz: Konstanz University Press 2011, S. 12, 81; zur Verquickung von Komödie und Tragödie in *The Tempest* auch ebd. S. 77f.

58 Trüstedt hat in ihrer Analyse von Shakespeares *The Tempest* herausgearbeitet, dass das dort in der 2. Szene des II. Aktes von der dem Schiffsuntergang zusehenden Miranda geäußerte Mitleid vor allem dazu dient, den Wechsel von der Tragödie zur Komödie – den Wechsel vom Tragischen zum Spiel im Spiel –, das durch den von Prospero ausgelösten Sturm eingeleitet wird, auf die Bühne zu bringen. Trüstedt, *Die Komödie der Tragödie*, S. 79-98, bes. S. 87, 92f. Durch die von *The Tempest* grundsätzlich abweichende Stückkonzeption bei Gotter und von Einsiedel entfällt diese Szene in *Die Geisterinsel*.

59 Monika Fick, *Lessing-Handbuch. Leben – Werk – Wirkung*, 4. aktualisierte und erweiterte Auflage, Stuttgart: Metzler, S. 149, 157-159.

60 Fick, *Lessing-Handbuch*, S. 151.

Abermals gesteigert wird der Fokus auf das Empfinden von Mitleid schließlich dadurch, dass die beiden Librettisten in den abnehmenden Sturm Stimmen einzelner Ertrinkender hörbar werden lassen; das kollektive Schicksal der untergehenden Seeleute wird durch die Vereinzelung der Stimmen individualisiert und lässt in der Imagination des Zuschauers die Assoziation zu, dass zu diesem Zeitpunkt schon nicht mehr alle zuvor als Chor gehörten Schiffer noch am Leben sind.[61]

Schaut man exemplarisch auf eine Vertonung des Stücks, um zu eruieren, inwieweit Komponisten die vorgegebene Szenenanlage bei einer Vertonung umgesetzt haben, so zeigt sich bei Johann Rudolph Zumsteegs 1798 für das Stuttgarter Hoftheater angefertigten Vertonung, die neben derjenigen Johann Friedrich Reichardts zu den damals populärsten gehört, dass der Komponist die vorgesehene Szenenanlage musikalisch reflektiert, auch wenn er sie nicht ganz so drastisch umsetzt, wie von den Librettisten notiert.[62] Das für die Evokation der erhabenen Gefühle am Szenenbeginn zentrale Erleben des aufziehenden Gewitters unterstützt Zumsteeg, indem er beispielsweise Prosperos Beschreibungen des aufkommenden Sturms musikalisch mit den traditionellen Mitteln musikalischer Gewitterdarstellung einkomponiert. Das aufziehende »Wolkenheer« wird mit plötzlich einsetzenden Zweiunddreißigstellinien und -repetitionen verdeutlicht (T. 268-272), während die sich kräuselnden Fluten mit repetierten Wellenfiguren der Violinen umgesetzt werden (T. 273-277). Immer wieder sind im weiteren Verlauf Synkopenbildungen in den Streichern, Repetitionen und auf- oder absteigende Linien in schnellen Notenwerten sowie oft gegen die Taktmetrik stehende Betonungen zu finden (bspw. T. 320-325, 345-352, 374-384), die die zunehmend aufgewühlte und aus den Fugen geratende Natur klanglich umsetzen. Damit ergänzt Zumsteeg die optischen Bühneneffekte und die in der Imagination des Zuschauers stattfindenden Ausschmückungen durch eine akustische Schilderung des Sturms, bindet mit dem Ohr einen zusätzlichen Sinn des Zuschauers in das Erleben des Effektes ein und intensiviert damit dessen Wirkung.

Auch den Fokuswechsel auf den Überlebenskampf und das Ertrinken der Schiffer vollzieht Zumsteeg musikalisch nach, indem er einen deutlichen Texturwechsel zum Vorhergehenden entwirft und damit die Aufmerksamkeit auf die Schiffer lenkt. So setzen nach dem Ende von Calibans Arie in den Streichern nahezu ununterbrochen fortlaufende Triolen- und Achtelbewegungen in den Streichern ein (T.

61 Anders als bei Shakespeare ist der Sturm in *Die Geisterinsel* kein Werk Prosperos, das das Tragische nur als Spiel im Spiel inszeniert und aus der alle Beteiligten schließlich schadlos hervorgehen, sondern ein auf Zerstörung und Vernichtung ausgerichtetes Ereignis der bösen Hexe Sycorax, mit dem sie eine Rettung vor ihren Racheplänen verhindern will. Zur Inszenierung des Tragischen Trüstedt, *Die Komödie der Tragödie*, S. 89.

62 Johann Rudolf Zumsteeg, *Die Geister Insel* (Abschrift), Württembergische Landesbibliothek Stuttgart (D-Sl) Cod. Mus. II Fol. 50 a–c.

504), die nur für die Verse unterbrochen werden, in denen zunächst einzelne, dann alle Schiffer um göttliche Gnade beten (T. 562-593). Sie enden erst wenige Takte vor Abschluss des Finales kurz vor den letzten Worten der Schiffer (T. 643). Reflektieren die Linien gleichermaßen die durch den Sturm aufgewühlte Natur und den Kampf der Schiffer, so nutzt Zumsteeg sie am Ende aber zur Umsetzung des von den Librettisten vorgeschriebenen Schiffsuntergangs und dem impliziten Ertrinken der Seeleute. Dadurch, dass die Linien mit dem Erklingen des Schifferchores erstmals auftreten, werden sie in der Wahrnehmung der Zuhörer mit den Seeleuten konnotiert, die nach ihrem Gebet mit ihrem viertletzten Vers des Chores (T. 619) realisieren, dass sie untergehen und sterben werden. Das Ausbleiben der Triolen- und Achtelbewegung ab Takt 643 fast auf die letzten Worte der Schiffer, lässt sich als musikalisch angedeutete Vernichtung der Seeleute lesen. Besondere Wirkung entfaltet dies noch dadurch, dass Zumsteeg den Orchestersatz für die letzten Takte mit immer längeren Notenwerten beruhigt und dynamisch gegenüber dem Vorhergehenden zurücknimmt und durch diesen Kontrast das Fehlen der Triolen- und Achtelbewegung besonders herausstellt. Somit setzt Zumsteeg das Ertrinken zwar nicht wie im Libretto notiert durch vereinzelte Rufe, musikalisch aber nicht minder eindeutig um.

Bei Gotter und von Einsiedel dient die zum Spektakel prädestinierte Anlage des Finales mit akustischen und optischen Maschineneffekten demnach nicht dazu, das für Spektakel charakteristische Staunen und die Schaulust zu befriedigen, auch wenn sich dies in der Wahrnehmung sicher nicht vollständig ausblenden lässt, sondern die gezielt ausgelösten, dramenbezogenen Zuschaueremotionen überlagern das Staunen und vermindern auf diese Weise die Wahrnehmung der Effekte als Effekt. Damit reagieren die beiden Librettisten gezielt auf ein Phänomen, das sich vor allem bei Maschineneffekten stellt.

IV. Staunen als Teil der Handlung

Eine Herausforderung an Maschineneffekten ist, dass der Zuschauer die Effekte in der Regel ambivalent wahrnimmt.[63] Zum einen sieht er sie als Teil der Handlung, sofern sie vom Autor wie im Falle des Schiffbruchs mit dieser inhaltlich verschränkt und damit inhaltlich motiviert sind. Zum anderen wird er aber durch das Wissen um den Effekt immer auch die technischen Erfordernisse wahrnehmen, die zur Erzeugung des Effekts nötig sind. Er sieht dann den Effekt als technische Leistung und nimmt ihn insofern als Bestandteil des Theatergeschehens wahr, der außer-

63 Menke, »Was das Theater möglich macht«, S. 113f.; Gess u. Hartmann, »Barocktheater als Spektakel«, S. 18.

halb der Szene liegt.[64] Diese Wahrnehmung des ›Off-Stage‹ während einer Aufführung bricht allerdings die in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts grundsätzlich und vor allem im nord- und mitteldeutschen Singspiel nachdrücklich angestrebte theatrale Illusion auf.[65]

Diesem Phänomen begegnen Gotter und von Einsiedel in *Die Geisterinsel*, indem sie das für Maschinenspektakel charakteristische Erschrecken und Staunen[66] entweder wie beim Schiffbruch mit der erzeugten Emotion des Zuschauers überlagern und damit nivellieren oder aber, indem sie es selbst Teil der Handlung werden lassen. In der 5. Szene des II. Aktes sieht sich Prospero genötigt, dem frisch in Miranda verliebten Prinzen Fernando seine Macht zu demonstrieren und setzt dafür seine magischen Kräfte ein, mit denen er über die Zauberinsel herrscht und mit denen er auch die Tugendhaftigkeit und Jungfräulichkeit seiner Tochter Miranda zu beschützen gedenkt.[67] Im Rahmen eines erklingenden Duetts (»Friedsam ruht vor deinen Blicken«) lässt der Magier zunächst laut Bühnenanweisung einen Felsen Feuer speien, dem sich Fernando nähert. Den um sein Leben flehenden Jüngling beruhigt Prospero im Anschluss damit, dass er durch abermaliges Schwingen des Zauberstabes das Feuer des Vulkans zum Erlöschen bringt und stattdessen einen blühenden Rosenstrauch aus dem Felsen wachsen lässt.[68]

Durch die Anlage der Szene als drameninhärente Vorführung von Zauberkräften wird das für maschinengestützte Effektszenen charakteristische Erschrecken und Staunen des Zuschauers über das Bühnengeschehen[69] mit der Dramenhandlung verschmolzen. Die dargestellten Ereignisse erscheinen auch in der Dramenrealität als Vorführung und rufen drameninhärent genau die gleichen Affekte hervor, die die Ereignisse als Theatereffekt auch im Zuschauer auslösen – Erschrecken und Staunen. Diese Synchronisation der Emotionen von Zuschauern und Dramenfiguren wird von den Librettisten dabei nicht nur einer etwaigen schauspielerischen Umsetzung anvertraut, sondern wird sogar direkt im Duetttext thematisiert. Fernando kommentiert den Vulkanausbruch zunächst mit den Worten »Ach Entsetzen!«, bevor ihn Prospero nach der Verwandlung des Vulkans in den Rosenbusch fragt, was er nun staunend anlächele und Fernando dies wiederum mit »Staunen

64 Menke, »Was das Theater möglich macht«, S. 113f.

65 Menke, »Was das Theater möglich macht«, S. 132.

66 Frisch, Fritz, u. Rieger, »Perspektiven auf das Spektakel«, S. 15.

67 Der Zusammenhang von magischen Kräften und herrscherlicher Machtdemonstration ist trotz der grundsätzlichen Transformation der Prospero-Figur bei Gotter und von Einsiedel bereits bei Shakespeares Vorlage vorhanden. Siehe dazu für Shakespeare Katrin Trüstedt, »The Tragedy of Law in Shakespearean Romance«, in: *Law and Humanities* 1.2 (2007), S. 167-182, hier S. 173f., 178; zur Modifikation der Prospero-Figur in *Die Geisterinsel* Candoni, »Shakespeares *Sturm*«, S. 110; Krämer, »Je menschlicher, desto anziehender«, S. 222.

68 Gotter, »Die Geisterinsel«, 9. Stück, S. 13f.

69 Frisch, Fritz, u. Rieger, »Perspektiven auf das Spektakel«, S. 15.

wechselt mit Entzücken« kommentiert.[70] Mit dieser Parallelisierung der Reaktionen zwischen Zuschauerraum und Bühne werden die Affekte des Zuschauers auf die Handlung gerichtet, wodurch dem Zuschauer die eigentliche Herkunft seines Staunens aus dem Maschineneffekt[71] verschleiert und damit der aus der Wahrnehmung der Effekte als Effekt resultierende Illusionsbruch[72] verringert wird. Unterstützt wird dies zudem dadurch, dass Gotter und von Einsiedel die Aufmerksamkeit des Zuschauers durch die Ikonographie und Semantisierung der Effekte binden und damit zusätzlich von der Wahrnehmung der technischen Erzeugung der Effekte ablenken.[73] Die Flamme entschlüsselt sich dem aufmerksamen Zuschauer als ikonographisch traditionelles Zeichen außerordentlicher Kraft,[74] während die willentliche Verwandlung der Natur Prospero als mächtigen Herrscher inszeniert. Der anschließend erscheinende blühende Rosenbusch ruft dagegen die traditionellen Konnotationen dieser Pflanze mit Liebe, aber auch mit Schamhaftigkeit, Sittsamkeit und Tugendhaftigkeit auf und spiegelt damit Mirandas Charakteranlage.[75] Zusammengenommen erscheinen die vorgeführten Effekte darüber hinaus als Handlungsanweisung des Vaters an den Liebhaber und entfalten damit eine inhaltliche Anbindung der Effekte an die Aussage der vorgestellten Szene: Das Feuer der Leidenschaften muss getilgt werden, damit eine sittsame und tugendhafte Liebe erblühen kann.

V. Fazit

Die auch auf den Bühnen des nord- und mitteldeutschen Raums zum Ende des Jahrhunderts zunehmende Lust an eindrucksvoller Inszenierung und effektvoller Bühnenhandlung wird von der zeitgenössischen Kritik und den literarischen Eliten als unnatürliches und albernes Spektakel abgelehnt. Dem vielfach geäußerten literarischen Anspruch, dem die Libretti außerhalb Wiens folgen sollen, steht in der Wahrnehmung der Zeitgenossen eine spektakelhafte Ausrichtung der Werke diametral entgegen. Dies führt in den frühen Jahren vielfach dazu, Effektszenen

---

70 Zit. nach Gotter, »Die Geisterinsel«, 9. Stück, S. 13f.

71 Menke, Was das Theater möglich macht, S. 113f.

72 Menke, Was das Theater möglich macht, S. 132.

73 Dies ist ein Verfahren, dass die beiden Librettisten auch in der großen pantomimischen Effektszene des III. Aktes einsetzen, vgl. Adrian Kuhl, »Anspruchsvolle Effekte? Integrationsstrategien zeitgenössischer Spektakelästhetik in ›Die Geisterinsel‹ von Gotter und Freiherr von Einsiedel«, in: *Aufklärung. Interdisziplinäres Jahrbuch: Das Singspiel im 18. Jahrhundert*, hg. v. Benedikt Leßmann und Tilman Venzl (im Druck), Bd. 34.

74 Kretschmer, »Flamme«, in: dies., *Lexikon der* Symbole, S. 135-137, hier S. 135.

75 Kretschmer, »Rose«, in: dies., *Lexikon der Symbole*, S. 347f., hier S. 347; zu Mirandas Charakter Kuhl, »Librettistische Kostümregie«, S. 73.

weitgehend zu vermeiden, was durch die im nord- und mitteldeutschen Raum vorherrschenden Sujets auch umsetzbar war.[76] Bei der Interpretation solcher Vermeidungsprozesse ist besonders für Maschineneffekte allerdings zu bedenken, dass die Stücke als Repertoire wandernder oder teilsesshafter Operntruppen in der Regel nicht für ein spezifisches Theater geschrieben wurden, sondern auf die (technischen) Möglichkeiten anderer Bühnen adaptierbar sein mussten. Schon Reinhart Meyer hat darauf hingewiesen, dass solche aufführungspraktischen Erfordernisse unmittelbar auf die Gestaltung der Stücke zurückwirken und bei der Interpretation von Werken zu berücksichtigen sind.[77] Erst mit der grundsätzlichen Verbesserung der Aufführungssituationen an den zur Verfügung stehenden Theatern im letzten Viertel des Jahrhunderts wird die Integration zumindest von maschinengestützten Spektakelszenen im größeren Umfang überhaupt erst möglich, ohne die Stücke dadurch von einer breiteren Rezeption auszuschließen. Mit der in diesem Zuge wachsenden Integration nun auch maschinengestützter Spektakelszenen manifestiert sich dann wiederum das zum Ende des Jahrhunderts zu beobachtende Auseinandergehen von Theorie und Praxis, indem Kritik und literarische Eliten mit immer größerem Unverständnis reagieren und sich schließlich vom Repertoire zurückziehen.[78] In diesem Entwicklungsprozess lassen sich allerdings auch ambitionierte und innovative Autoren wie der zu den zentralen Singspieldichtern der Zeit zu zählende Gotter finden,[79] die den sich wandelnden Rezeptionsbedingungen nicht mit Ablehnung oder purer Adaption von im Norden kritisierten Szenen, die auf reinen Schaueffekt ausgerichtet sind, begegnen, sondern mit fein kalkulierter Integration. So lässt sich als Tendenz erkennen, dass Gotter in seinen Libretti nicht das bei Bühneneffekten zwar charakteristische, aber für die Aufrechterhaltung einer bruchlosen Bühnenillusion problematische Staunen über den Effekt als außerhalb

---

76 Eine Ausnahme bilden Gewitterszenen wie die in Hillers Singspiel *Die Jagd*, die aber auch ohne technische Donner- und Blitzeffekte aufführbar sind, da das Gewitter in die Musik verlagert ist. Zu dieser Szene Krämer, *Deutschsprachiges Musiktheater*, S. 190-195.

77 Reinhart Meyer, »Mechanik und Dramenstruktur. Die Bedeutung der technischen Bühnenausstattung für die Struktur von Dramen bis zum Sturm und Drang«, in: ders., *Schriften zur Theater- und Kulturgeschichte des 18. Jahrhunderts*, hg. v. Matthias J. Pernerstorfer, Wien 2012 (= Don Juan Archiv Wien. Summa Summarum, Bd. 1), S. 319-337 [erstmals publiziert 1990], bes. S. 320, 323f., 330, 332f.

78 Krämer, *Deutschsprachiges Musiktheater*, S. 26f., auch Frisch, Fritz u. Rieger, »Perspektiven auf das Spektakel«, S. 12.

79 Mit Stücken wie *Der Jahrmarkt* (1775); *Walder* (1776); *Medea* (1775) und dem thematisierten *Romeo und Julie* (1776) stammen gleich mehrere für die Entwicklung des deutschsprachigen Musiktheaters zentrale Werke aus seiner Feder (Musik jeweils von Georg Anton Benda und Erstaufführung in Gotha). Insbesondere vor diesem Hintergrund ist die Einschätzung von Jean-François Candoni, Gotter sei in den 1790er Jahren zwar ein »bewährter Dramenautor und Theaterpraktiker, hatte aber wenig Erfahrung im Bereich Musiktheater« höchst verwunderlich; Candoni, »Shakespeares *Sturm*«, S. 104.

des Dramas liegendes ›Gemachtes‹ in den Vordergrund treten lässt.[80] Vielmehr ist der Librettist bestrebt, Staunen über den Effekt gezielt zu vermeiden oder davon abzulenken, womit er einerseits einen für die Rührung des Zuschauers hinderlichen Affekt minimiert,[81] andererseits auf die seit dem Beginn des 18. Jahrhunderts festzustellende Verlagerung der Bühnenmaschine vom primären Gegenstand der Zuschaueradmiration zum Werkzeug der Illusionsbildung reagiert.[82] Bevorzugtes Mittel dafür ist ihm unabhängig davon, ob der Effekt wie bei *Romeo und Julie* aus auktorialer Inszenierung oder wie bei *Die Geisterinsel* aus dem Einsatz von herausgehobener Bühnentechnik resultiert, das Erzeugen einer auf die jeweilige Handlung bezogenen affektiven Erregung des Zuschauers. Bei *Romeo und Julie* und beim Schiffsuntergang in *Die Geisterinsel* wird durch das Vorführen von Capellets Leid am Tod der Tochter beziehungsweise durch die plötzliche Fokussierung auf das Leid der Ertrinkenden ein Mitleiden des Zuschauers am Bühnengeschehen evoziert, das den Zuschauer über die Integration einer wirkungsästhetischen Komponente aktiv einbindet und damit von der illusionsstörenden theatralen Gemachtheit der effektvollen Ereignisse ablenkt. Einen anderen Weg gehen Gotter und von Einsiedel in der Szene, in der Prospero dem gestrandeten Prinzen seine Zaubermacht demonstriert. Hier wird durch die Parallelisierung der auf der Bühne dargestellten und im Zuschauer hervorgerufenen Gefühle beim Ansehen der Szene die Herkunft des Staunens über den Effekt als außerhalb des Dramas liegendem Maschineneffekt verschleiert und damit wiederum der Illusionsbruch minimiert.[83]

Der im nord- und mitteldeutschen Raum ebenfalls kritisierten vermeintlichen Inhaltsleere vieler Wiener Spektakelszenen begegnet Gotter dagegen mit einer engen Anbindung der Szenen ans Drama. Nutzt er hier einerseits eine ikonographische und semantische Aufladung der Effekte, wie an der optischen Ausgestaltung der Szenerie in *Romeo und Julie*, aber auch an der Zauberszene in *Die Geisterinsel* deutlich geworden ist, so verwendet er dafür andererseits auch eine strenge dramaturgische Funktionalisierung der betreffenden Szenen. In *Romeo und Julie* legitimiert sich eine herausgehobene Gestaltung über die Einbettung der Effektszene als Peripetie und dient gerade durch ihre effektvolle Gestaltung einer im nord- und mitteldeutschen Raum angestrebten Steigerung der wahrscheinlichen Handlungsführung, während der Seesturm nicht nur zu einem musikdramaturgisch erwarteten herausgehobenen Aktfinale führt, sondern der Schiffsuntergang zugleich die

---

80 Menke, »Was das Theater möglich macht«, S. 132; Gess u. Hartmann, »Barocktheater als Spektakel, S. 10.

81 Gess u. Hartmann, »Barocktheater als Spektakel, S. 18.

82 Gess u. Hartmann, »Barocktheater als Spektakel, S. 17.

83 Weitere Effekte in *Die Geisterinsel* wie das Erscheinen von Geistern in Wolkenwagen werden über die traditionelle Legitimation des wunderbaren Ortes in das Stück integriert.

folgende Handlung überhaupt erst möglich macht, da er die benötigten Protagonisten auf die Zauberinsel bringt.[84] Dem aus Sicht der nord- und mitteldeutschen Zeitgenossen lediglich der leeren Schaulust dienenden Spektakel der Wiener Singspiele setzen innovative Autoren wie Gotter und von Einsiedel also Szenen entgegen, die nicht das Staunen über die Effekte ins Zentrum stellen, sondern eine aufs Drama bezogene affektive Erregung des Zuschauers.

84 Vor diesem Hintergrund ist Jean-François Candonis Aussage, bei den Maschineneffekten in *Die Geisterinsel* handele es sich lediglich um »leere Mechanik […], bloße Requisiten« m.E. nicht zu halten; Candoni, »Shakespeares *Sturm*«, S. 111.

Neptuns Maschinen. Meeresauftritte in der Oper des 17. und 18. Jahrhunderts

Juliane Vogel

I. Das Meer als Hintergrundmacht

Seit ihren Anfängen in der athenischen Polis bezieht sich die tragische Szene auf das Meer. Bereits die Lage des Dionysostheaters war so gewählt, dass der Blick des Zuschauers sowohl auf die Bühne wie über diese hinaus auf die Ägäis gerichtet war.[1] Zugleich war die Bühneneinrichtung selbst durch einen Meeresbezug bestimmt. Wie Siegfried Melchinger in seiner Geschichte des griechischen Theaters bemerkt, wurden die zwei Eingänge der Bühnenanlage danach unterschieden, ob sie von der Stadt oder vom Meer her kamen.[2] Schon der räumlichen Anordnung nach trafen auf der Szene jene, die sich von der Meerseite her annäherten, auf die Emissäre und Bewohner einer Stadt. Indem das Theater den Hafen oder den Strand als feste Bezugsgrößen des tragischen Spiels etablierte, ging der Meeresbezug in jede Aufführung ein. Indem sich der Bühnenraum von diesem Hintergrund abgrenzte, blieb er ihr zugleich untrennbar verbunden. Mit der Weite des Mittelmeers öffnete sich jedoch zugleich ein Gefahrenraum, der während der gesamten Aufführung präsent blieb und die Grenzen wie die Einrichtung der Szene bedrohte.[3] In Anwesenheit des Meeres wird die prinzipielle Disproportionalität des Theaters und seiner Akteure gegenüber einem ungewissen Außenraum erkennbar. Wie Hans-Thies Lehmann anschaulich beschreibt, verkleinerte sich die Menschengestalt vor dem Elementarhorizont des Meeres so beträchtlich, dass ihr eigenes Souveränitätsbegehren in seiner Vergeblichkeit offenkundig wurde.[4]

1 Siegfried Melchinger, *Das Theater der Tragödie. Aischylos, Sophokles, Euripides auf der Bühne ihrer Zeit*, München: Beck 1974, S. 18ff.; Hans-Thies Lehmann, *Theater und Mythos. Die Konstitution des Subjekts im Diskurs der antiken Tragödie*, Stuttgart: Metzler 1991, S. 31f.

2 Vgl. Melchinger, *Theater und Tragödie*, S. 20-25, S. 74-78, S. 82.

3 Melchinger, *Theater und Tragödie*, S. 18ff.; Lehmann, *Theater und Mythos*, S. 31f.

4 Hans-Thies Lehmann, *Tragödie und dramatisches Theater*, Berlin: Alexander 2013, S. 236: »Theater exponierte visuell-körperlich den isolierten und vor dem Hintergrund der bis zum Horizont sich erstreckenden, quasitheatralen Raumkulisse verschwindend klein erscheinenden Menschenkörper.«

Die Gefährdung durch einen solchen Hintergrund ergibt sich jedoch nicht nur aus der Lage des Theaters, sie ist auch in den Tragödien gegenwärtig, die unter diesen Bedingungen zur Aufführung kamen. Bereits Aischylos definierte die Schauplätze wie die Handlungen seiner Stücke in Bezug auf thalassa, das Meer. Zentrale Figuren seiner Tragödien nähern sich dem Schauplatz über den Wasserweg. Wenn sie auftreten, sind sie auch im imaginären Raum der Tragödie durch das Meer herangetragen worden oder diesem mit knapper Not entronnen. Als der in einer Seeschlacht vernichtend geschlagene Perserkönig Xerxes in Aischylos' *Die Perser* (472 v. Chr.) die Bühne betritt, ist er »allgewaltig geschlagen durch des Meeres Unheil.«[5] Auch der Ankunft Agamemnons in der *Oresteia* gehen Turbulenzen des Meeres voraus: »Es erhob zur Nachtzeit sich der empörten Fluthen Sturz,/ Aneinander jagte die Schiffe wilder Thracischer/ Orkan; sie selbst im Ungestüm des Schlossensturms,/ Des Thyphoischen Wetters, wild vom Horn des Kiels zerfleischt./ Verschwanden spurlos in des Treibers Kreiseltanz.«[6] Bereits in ihren frühen Beispielen öffnet sich der begrenzte Raum der Szene auf einen grenzenlosen und unberechenbaren Elementarhorizont, der aus dem Hintergrund heraus wirksam bleibt und die Fragilität menschlicher Einrichtungen gegenwärtig hält. Zugleich zeigt sich das Meer als ausführendes Organ erratischer göttlicher Ratschlüsse und Vollzugsmedium blinden Schicksals, das die dramatischen Figuren nur im Zustand der Beschädigung erscheinen lässt und die Knappheit ihres Entronnenseins auf der Bühne deutlich macht.[7] Zugleich bleibt jedoch festzuhalten, dass das Meer der griechischen Tragödie den Status einer Hintergrundmacht unter den skizzierten Bedingungen beibehält. Auch wenn der Prozess der Figuration wie auch der Handlung durch das Meer prinzipiell bedroht ist, überschreitet es dennoch die Bühnenschwelle nicht. Die Szene ist der Figurationsschauplatz derjenigen, die ihm entrinnen, nicht der Figurationsschauplatz des Meeres selbst.[8]

---

5 Lehmann, *Tragödie und dramatisches Theater*, S. 38.

6 Aischylos, *Orestea*, in: *Des Aischylos Werke*. Uebersetzt von Joh. Gust. Droysen, Bd.1, Berlin: G. Finke 1832, S.1-159, S. 26-27.

7 Vgl. Bettine Menke, »On/Off«, in: *Auftreten. Wege auf die Bühne*, hg. v. Juliane Vogel u. Christopher Wild, Berlin: Theater der Zeit 2014, S. 180-188.

8 Vgl. Bettine Menke u. Juliane Vogel, »Das Theater als transitorischer Raum. Einleitende Bemerkungen zum Verhältnis von Flucht und Szene«, in: *Flucht und Szene. Perspektiven und Formen eines Theaters der Fliehenden*, hg. v. dies., Berlin: Theater der Zeit 2018, S. 7-26, hier S. 19-20. Vgl. außerdem Christopher Wild, »Royal Re-entries: Zum Auftritt in der griechischen Tragödie«, in: *Auftritte. Strategien des In-Erscheinung-Tretens in Künsten und Medien*, hg. v. Annemarie Matzke, Ulf Otto u. Jens Roselt, Bielefeld: transcript 2015, S. 33-61, hier S. 43-44. Vgl. auch Juliane Vogel, *Aus dem Grund. Auftrittsprotokolle zwischen Racine und Nietzsche*, Paderborn: Fink 2018, S. 29-34.

II. Auftritt des Meeres

Demgegenüber sieht sich das barocke Theater, von dem an dieser Stelle die Rede ist, vor die Aufgabe gestellt, auch das Meer auftreten zu lassen. Die Opern des 17. und 18. Jahrhunderts konzedieren ihm elementare Auftrittsmacht und verleihen ihm jene theatrale Evidenz, die die antike Bühne ihm verweigerte. Die zahlreichen Sturmszenen und Schiffbruchszenen der barocken Oper, hauptsächlich aber die obligaten Seemonster, die die Bühne heimsuchen, lassen das Meer selbst in spektakulären Inszenierungen auf die Bühne treten und visualisieren zugleich die Gefährdung menschlicher Spielräume. Voraussetzung solcher Auftritte ist die Entwicklung eines Bühnenapparats, der den Auftritt von Elementargewalten ermöglichte. Eine neue, auf die Konstruktion von Bühnenmaschinen spezialisierte Ingenieurskunst machte es technisch möglich, die Grenzen der Szene aufzuheben und den Elementarhorizont, der im Hintergrund geblieben war, selbst nach vorne kommen zu lassen. Wenn Paul Zucker in seiner kleinen Geschichte des Bühnenbildes bemerkt: »Erst das Zeitalter des Barock ließ den formalen Kräften des Wassers Spielraum«,[9] so sind es die Bühnenmaschinen, die es zu katastrophaler Größe steigern. Meeresauftritte sind Maschinenauftritte. Sie öffnen die Bühne für elementare Kraftwirkungen und verwandeln die Szene in einen ungeschützten, den Natur- und göttlichen Gewalten schutzlos preisgegebenen Raum. Lassen sie das Meer auftreten, so werden sie dazu eingesetzt, die szenischen Außengrenzen niederzureißen, die Schwelle zwischen onstage und offstage einzuebnen und die Sphäre geordneter Sichtbarkeit den Wirkungen ikonoklastischer Gewalt auszuliefern. Meeresmaschinen setzen die Gewalt des »débordement« in Gang, die die Sphäre der Meeresmächte beherrscht, sie reißen einem erfolgreichen Topos zufolge die Grenzen zwischen Hölle und Meer nieder und zerstören den »Geltungsraum symbolischer Sicherungen«[10], in den sich die Protagonisten eingeschlossen haben.

Damit ist auch impliziert, dass die Darstellung von Naturkräften auf künstliche Kraftressourcen angewiesen ist. In den Auftritten des Meeres in der Oper werden die Wirkungen elementarer und unmenschlicher Kräfte durch Maschinen exeku-

---

9 Vgl. Paul Zucker, *Die Theaterdekoration des Barock. Eine Kunstgeschichte des Bühnenbildes*, Berlin: Kaemmerer 1925, S. 7. Vgl. auch Jan Lazardzig, *Theatermaschine und Festungsbau. Paradoxien der Wissensproduktion im 17. Jahrhundert*, Berlin: Akademie Verlag 2007. Lazardzig spricht von der maschinell gestützten Beherrschung naturgebundener Veränderungen und Bewegungen. (S. 44).

10 Ethel Matala de Mazza, »Die Regeln der Ausnahme. Zur Überschreitung der Souveränität in Fénélons ›Télémaque‹ und Mozarts ›Idomeneo‹«, in: *Transgression. Literatur als Ethnographie*, hg. v. Gerhard Neumann u. Rainer Warning, Freiburg i.Br.: Rombach 2003, S. 257-286, hier S. 258, mit Bezug auf Michel Foucault, *Der Wille zum Wissen*, Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1977, S. 162. Verweis auf Ivan Nagel, *Autonomie und Gnade. Über Mozarts Opern*, München 1988, S. 9ff.

tiert und mit »Präzision, Genauigkeit und Kraft«[11] in Szene gesetzt. Die Bühne ist nicht nur Produktionsstätte gesteigerter Seherlebnisse, sie ist auch der Schauplatz mechanischer Kraftwirkungen. Wie Jan Lazardzig ausführt, steht sie stellvertretend für die Vorstellung der »machina mundi«[12], die davon ausgeht, dass Naturphänomene wie menschliche Schicksale gleichermaßen von mechanischen Prinzipien regiert werden. Die Maschinen folgen denselben »ihrer Struktur nach gewissen unveränderlichen Gesetzen der Bewegung«, die auch die Körper in der Natur regieren.[13] Ihre Routinen entsprechen den Routinen aller anderen sich im Universum bewegenden Körper, so dass auch Meer und Maschine in Hinblick auf die sie regelnden Prinzipien analog sind.[14] Die vermeintlich elementare Regellosigkeit des Elements wird in geregelten, quantifizierbaren Bewegungen dargestellt, das Unendliche mit mathematischer Rationalität erfasst:

> Die ingeniöse Kunst der Ingenieure und Architekten, die durch den maschinellen Verwandlungszauber der Perspektivbühne eine zweite, kunstvolle Schöpfung kreiert, ruft Staunen und Verwunderung hervor, gerade weil sie das Unendliche am Endlichen und das Unfassbare am Fassbaren darstellt.[15]

Die als ungeheuer erfahrenen Elementareffekte sind über die Maschinen an die mechanischen Regeln gebunden, wobei sie nach Margret Dietrich so berechnet sind, dass auf der Basis mechanischer Kunst und ihrer Konstruktionsregeln zugleich der Eindruck der Grenzenlosigkeit erzeugt werden kann.[16]

---

11 Lazardzig, *Theatermaschine und Festungsbau*, S. 48. Vgl. auch Margret Dietrich, »Vom Einfluss der Mathematik und Mechanik auf das Barocktheater«, in: *Sonderabdruck aus dem Anzeiger der phil.-hist. Klasse der Österreichischen Akademie der* Wissenschaften, 107/1, Wien u.a.: Böhlau 1970, S. 7-22.

12 Lazardzig, *Theatermaschine und Festungsbau*, S. 52; Zur Entwicklung des Maschinengedankens generell vgl. David Wootton, *The Invention of Science. A New History of the Scientific Revolution*, London: Allen Lane 2015, S. 432-448.

13 Vgl. Wootton, *The Invention of Science*, S. 432. Mechanische Regeln, die auch die Schöpfung regieren: »Natural processes can be understood in mechanical terms.«

14 Vgl. Lazardzig, *Theatermaschine und Festungsbau*, S. 48. Hier mit Bezug auf die Definition der Maschine durch Furetière : »Ce qui sert aux hommes pour faire des choses qui sont au dessus de leurs forces, comme les vols, les descentes«. – »Überbietung des Menschen in Präzision, Genauigkeit und Kraft.« (S. 48). Vgl. auch Jan Lazardzig u. Annette Kappeler (Hgg.), *Images d'action. Claude-François Ménestrier's Theoretical Writings on Festivals and Performing Arts. Translation and Commentary. Claude-François Ménestriers fest- und inszenierungstheoretische Schriften. Übersetzung und Kommentar*, Paderborn: Fink 2018, S. 377-378.

15 Lazardzig, *Theatermaschine und Festungsbau*, S. 145.

16 Dietrich, »Vom Einfluss der Mathematik und Mechanik auf das Barocktheater«, S. 10. Vgl. auch Jan Lazardzig, »Mathematik, Mechanik und das barocke Theater. Überlegungen zur Attraktivität eines Forschungsprogramms«, in: *Maske und Kothurn*, 55/1-2, Wien u.a.: Böhlau 2013, S. 227-245.

Maschinenauftritte und Handlungsmechanik: Protokoll der mechanischen Kraft

Maschinendramaturgie bedeutet aber auch die radikale Externalisierung und Mechanisierung handlungstreibender Kräfte. Meer und Maschine stimmen darin überein, dass sie von außen kommen und jederzeit mit einer Kraft, die menschliche Kraft übersteigt, in den Raum des Dramas einbrechen können. Die Schicksale, die sie verhängen, werden nicht, wie in der Poetik des Aristoteles gefordert, aus der Logik eines dramatischen Verlaufs generiert, sie greifen willkürlich, punktuell, gleichgültig und unberechenbar von einem Außenraum her in die Handlungen ein und treiben diese gewaltsam vorwärts.[17] Die Tragödien, die in den Meeresopern vorgestellt werden, entwickeln daher keine intrinsische Dynamik. In ihren Hauptlinien folgen sie einer Dramaturgie der mechanischen Intervention, indem sie die zentralen Handlungsanstöße von außen erhalten und auch ihre Lösungen von dort empfangen. Tragische Schicksale werden vorrangig durch externe Einwirkungen geformt, sie werden zum Spielball von künstlichen und natürlichen, mechanischen und elementaren, emotionalen und motorischen Kräften, die gegen das tragische Subjekt oder auch zu seinen Gunsten gewendet werden. Götter, Elemente, Leidenschaften nutzen die ihnen von den Maschinen bereitgestellte Infrastruktur und wirken durch ihren übermenschlichen Impetus auf die Handlung ein. Wie Corneille in der Vorrede zu seiner Maschinentragödie »Andromède« bemerkte, sind Maschinen für die Knüpfung wie für die Lösung einer Handlung zuständig: »Elles font les nouements et le dénouements.«[18] Infolgedessen verbinden sich die mit der Maschine assoziierten Triebkräfte zu einem technisch-metaphorischen Komplex, der den Maschineneinsatz für ein umfassendes, polyperspektivisches Bedeutungsspektrum öffnet und die Trägerschaft der Maschine in vielfältiger Hinsicht in Anspruch nimmt. Andererseits treten die Maschinen die Nachfolge des Schwertes an, das den gordischen Knoten zerschlug und metaphorisch für eine durch äußere Gewalt bewirkte Lösung einsteht. Wenn sie für das Dénouement der Handlung sorgen und das plötzliche Erscheinen rettender Götter oder zerstörender Mächte ermöglichen, durchtrennen sie den tragischen Knoten ohne Rücksicht darauf, wie er geknüpft wurde, sie führen Lösungen durch mechanische Intervention herbei, so dass man anstatt von einem »dénouement gordique« von

17 Lazardzig, *Theatermaschine und Festungsbau*, S. 60. Jan Lazardzig spricht von »handlungsbestimmenden Mächten«.

18 Pierre Corneille, »Andromède«, in : ders., *Œuvres complètes*, vol. 2, Textes établis, presentés et annotés par Georges Couton, Paris : Gallimard 1989, S. 441-525, hier S. 447.

einem »dénouement mechanique« sprechen sollte.[19] Das Maschinentheater ist auch in dieser Hinsicht anti-aristotelisch.

In diesen technisch-metaphorischen Zusammenhang eingeschlossen ist auch die politische Bedeutung der Meeresauftritte im höfischen Theater. Die dramaturgischen Fragen, die sie aufwerfen, lassen sich nur in Zusammenhang mit Fragen absolutistischer Repräsentationspolitik beantworten. Mit der mise-en-scène des Meeres auf der höfischen Bühne zeichnet sich ein Spannungsfeld ab, auf dem auch die konstitutiven Kräfte absolutistischer Herrschaftsformen miteinander in Widerstreit treten. Wo das Meer auf der Bühne interveniert und in die Domäne mythischer Herrscher eintritt, zeigen diese sich von ihrer gewaltsamen Kehrseite. Eine Macht, die sich vordergründig als segenspendend und ordnungsschaffend inszeniert, enthüllt ihr ikonoklastisches zweites Gesicht.[20] Meeresauftritte positionieren sich zwischen olympischer und neptunischer Sphäre, einer Sphäre des Splendor und der Ordnung auf der einen Seite, einer despotischen Sphäre auf der anderen Seite, in der eine von maßlosen Leidenschaften getriebene, zerstörerische Kraft gegen die von der Gegenseite errichteten Regelräume angeht. Mithilfe von Maschinenauftritten dramatisieren sie die interne Dynamik einer Souveränität, die die Strukturen, die sie errichtet, jederzeit wieder vernichten und die Gesetze, die sie erlässt, entlang der Formel: »legibusque soluta potestas« selbst wieder außer Kraft setzen kann.[21] Die Meeresopern, von denen im Folgenden die Rede ist, externalisieren die in ihrem Inneren wirksame despotische Gegenkraft, um sie gleichzeitig zu bändigen.

Neptun

Konkret sind diese Fragen an eine Figur zu richten, die das Theater des Ancien Régime mit großen, raumnehmenden Auftritten würdigt. Sie wenden sie sich an den Meeresgott Neptun, in dem das Protokoll der zerstörerischen Kraft wirksam wird, während er andererseits der olympischen Sphäre zuzurechnen ist. Als jüngerer Bruder Jupiters fügt er sich unter das Imperium des Älteren, als Souverän des Meeres aber beherrscht er einen Tiefenraum, der dem olympischen Regiment nicht unterstellt ist und von dem aus er die als Unterjochung erfahrene Herrschaft des älteren Götterbeherrschers herausfordert. Auch wenn er als olympischer Gott eingeführt ist, profiliert er sich zugleich als ein Gott der Außergesetzlichkeit, der aus

19 Die Gewaltsamkeit der durch die Göttermaschinen verfügten Lösungen betont Viktoria Tkaczyk, *Himmels-Falten. Zur Theatralität des Fliegens in der Frühen Neuzeit,* München: Fink 2011, S. 158. Zur Poetik des gordischen Knotens vgl. Juliane Vogel, »Verstrickungskünste. Lösungskünste. Zur Geschichte des dramatischen Knotens«, in: *Poetica* (2008), S. 269-288.

20 Hier folge ich den Thesen Ethel Matala de Mazzas, »Die Regeln der Ausnahme«, S. 259-261.

21 Matala de Mazza, »Die Regeln der Ausnahme«, S. 259.

Rache für seine Zurücksetzung die von seinem Bruder autorisierten Strukturen zu vernichten und das gesamte Figurationsfeld der Szene zu überfluten droht. Jupiter ist er auch deshalb unterlegen, weil er zwar Herrscher des Meeres, nicht aber Beherrscher seiner Leidenschaften ist. Zu den Kräften, die der Unterstützung der Maschinen bedürfen, gehört sein sprichwörtlicher Zorn. Neptundramaturgie ist Zorndramaturgie – Dramaturgie des *colère*, des *courrou*x wie der *furie*, die die Meeresauftritte des Maschinentheaters mit hohen Affektbeträgen aufladen und über die Bühnenschwelle treiben. Sie erschüttert die Szene, die sich nur in Abgrenzung gegen das Meer konstituieren kann,[22] und bedroht die Integrität menschlicher Körper und aller vom Menschen geschaffener Werke. Zedlers Universal-Lexikon bezeichnet ihn als »fractor navium«[23], Karl Philipp Moritz nennt ihn einen Gott der Einebnung[24], der sich auch in seinen vielen Erscheinungen in der Nähe des elementaren Tumultes bewegt und niemals ganz in das olympische Auftrittsprotokoll einfügt. Folgendes, dem Eintrag »Neptune« in D'Alemberts und Diderots *Encyclopédie* entnommenes Homerzitat lässt in der Übersetzung Nicolas Boileaus den übermenschlichen Kraftaufwand erahnen, der für den Neptunauftritt auf der Bühne kennzeichnend ist.

> *L'enfer s'émeut au bruit de* Neptune *en furie; Pluton sort de son trône, il pâlit, il s'écrie; Il a peur que ce dieu, dans cet affreux séjour, D'un coup de son trident, ne fasse entrer le jour; Et par le centre ouvert de la terre ébranlée, Ne fasse voir du Styx la rive désolée, Ne découvre aux vivans cet empire odieux, Abhorré des mortels, & craint même des dieux.*[25]

Neptuns Nähe zur Maschine ergibt sich dabei nicht zuletzt aus seiner Unaufhaltsamkeit, die er mit der Unaufhaltsamkeit mechanischer Abläufe teilt. Einmal in Gang gesetzt, kann er nur dann innehalten, wenn ihm eine Grenze gesetzt wird. Auch aufgrund dieser elementaren Dynamik erweist es sich als ratsam, den Meeresgott nicht nur als einen Singular, sondern als einen vielgestaltigen Plural zu vorzustellen. Wie die Opern zeigen, die hier zur Diskussion stehen, ist Neptun keine stabile, konturierte Figur. Von dem dynamischen Element, das er verkörpert,

---

22 Lazardzig u. Kappeler, *Images d'action*, S. 371. Zum permanenten Zorn Neptuns vgl. Dieter Richter, *Das Meer. Geschichte der ältesten Landschaft*, Berlin: Wagenbach 2014, S. 41.

23 Johann Heinrich Zedler, Eintrag zu Neptun, in: *Grosses vollständiges Universal-Lexicon aller Wissenschafften und Künste*, 1731-1754, S. 1754.

24 Vgl. Karl Philipp Moritz, »Götterlehre oder mythologische Dichtungen der Alten«, in: ders., *Reisen, Schriften zur Kunst und Mythologie*, Reihe Werke, Bd. 2, hg. v. Horst Günther, Frankfurt a.M.: Insel 1981, S. 609-843, S. 673.

25 Eintrag »Neptune«, in : Denis Diderot u. Jean Le Rond d'Alembert, *Encyclopédie ou dictionnaire raisonné des sciences, des arts et de métiers par une sociéte de gens de lettres* (1751-1772), zit.n. *The ARTFL Encyclopédie*, University of Chicago. https ://artflsrv03.uchicago.edu/philologic4/encyclopedie0521/navigate/11/540/?byte=1102982.

ist er selbst nicht immer deutlich unterscheidbar. In seinen Figurationen durchläuft er ein Graduationsspektrum, das sich zwischen elementarer Formlosigkeit und klassizistischem Körperideal aufspannt. Erscheint er einerseits als unartikulierte despotische Kraft oder eingebettet und vervielfältigt in Ensembles mythologischer Halbwesen, so auch als Heros, der dem skulpturalen Ideal der olympischen Welt entspricht und seine Ähnlichkeit mit Jupiter herausstellt.

Gleichwohl besitzt auch Neptun das Doppelgesicht eines absolutistischen Souveräns. Wie die hier im Folgenden angeführten Beispiele zeigen, ist er nicht nur an der tragischen Verstrickung – d.h. am »Nouement« einer auf das Meer bezogenen Handlung – sondern auch an ihrer Lösung beteiligt. Der grollende Gott, dessen »inconstance« sowohl in Hinblick auf seine Gestalt wie in Hinblick auf seine Affekte notorisch ist, kann das Wasser, das er selbst erregt hat, auch wieder befrieden.[26] Anders als die griechische Mythologie, die andere Götter für die Besänftigung der Wellen nominierte, verlieh die römische Mythologie, die für die Ikonographie und Repräsentation des Ancien Regime bestimmender wurde, dem Meeresgott die Macht zur Bändigung der Elemente. Zu ihren langfristig wirksamsten Motiven gehört die »Quos ego« – eine Episode aus dem ersten Buch von Vergils *Aeneis*, in der Neptun mit den Worten »Euch werd‹ ich« auf dem Meer durchgreift und die Winde zur Ordnung ruft, die die Wellen agitieren. Der Despot, der auf die Seite der Ordnung wechselt, vollzieht auf diese Weise einen Akt der Selbstbegrenzung seiner Macht. Mit seinem Machtspruch beschwichtigt er die Kräfte, die er selbst verkörpert und von denen anzunehmen ist, dass er sie jederzeit wieder entfesseln kann. Von daher gesehen ist es verständlich, dass der Akt des ›calmer‹, das ›se placide‹ am Ende einer vom *colère* angetriebenen Handlung auch ein politisches Programm enthält, das Wohltat und Drohung ununterscheidbar werden lässt.

Gegenstand der nun folgenden exemplarischen Analysen ist die Neptun-Dramaturgie in der Maschinenoper des 17. und 18. Jahrhunderts. Sie rekonstruieren das Protokoll der Kraft, das in ihr wirksam wird und beobachten die Grenzüberschreitungen, die sich im Meeresauftritt bis zu dem Punkt vollziehen, an dem diese Kraft nachlässt. Dabei wollen sie die Transformationen sichtbar machen, die der Meeresauftritt während des Ancien Régimes und im Übergang zur Aufklärung erfährt und zugleich die wechselnden politischen Kontexte einbeziehen, die sie sowohl ermöglichen als auch formen. Zugleich berücksichtigen sie die Transformationen der Gattungen, die seinen Rahmen bilden. Am Anfang steht Pierre Corneilles Maschinentragödie *Andromède* (1650), in der der Zorn Neptuns in voller Ausschöpfung der spektakulären Mittel des Maschinentheaters erregt und wieder gebändigt wird. Der Wechsel zur Gattung der *tragédie en musique* führt zu

26 Die griechische Mythologie überträgt die Aufgabe der Glättung und Befriedung anderen Göttern, während sie Neptun nur mit ›rastloser Bewegung‹ verbindet und über seinen Zorn definiert. Vgl. Richter, *Das Meer*, S. 42.

Antoine Danchets *Idomenée* (1712/1732), das an der gesprochenen Tragödie orientiert ist, und die Bühnenmaschinen vorrangig zur Taktung handlungstreibender Leidenschaften nutzt. Damit ist gleichzeitig die Vorlage zu Mozarts *Idomeneo* (1781) im Blick, die in der Bearbeitung des Giambattista Varesco das französische Modell der *tragédie en musique* mit dem Modell der italienischen opera seria verbinden wird. In dieser Oper präsentiert sich die Neptun-Dramaturgie des Ancien Régime aus der Perspektive der Aufklärung, die das Maschinenwesen auf der Bühne zunehmend in Frage stellt. Der Schlussteil kehrt zum Andromeda-Stoff zurück. Er befasst sich mit den Andromeda-Überschreibungen von Mozarts Librettist Giambattista Varesco, in denen der Kraftverlust der Meeresmaschinen offenkundig wird. Die Auftrittskräfte, die das Meer metaphorisch und technisch auf die höfische Bühne treiben, zeigen sich als endgültig geschwächt und machen anderen Dramaturgien Platz.

Maschinenspektakel. Pierre Corneilles *Andromède*

Pierre Corneilles 1650 entstandene tragédie *Andromède* gehört dem kurzlebigen Genre des Maschinenstückes an, das in der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts bedingt durch Fortschritte in der Entwicklung von Bühnenmaschinen in Paris Furore machte. Die Textfassung der Tragödie dokumentiert Corneilles Zusammenarbeit mit dem italienischen Bühneningenieur Giuseppe Torelli, dessen spektakuläre Erfindungen direkt in die Bühnenanweisungen des Stückes eingehen. Diese können insgesamt als Würdigungen von Torellis Ingenium gelesen werden, indem sie ganz von der Bewunderung für dessen Leistungen getragen sind und die Möglichkeiten, die sich aus seinen Erfindungen ergeben, spielerisch ausschöpfen. Schon die Figurenliste, die die Maschinengötter aufführt, lässt die Dominanz mechanischer Intervention in der Handlungsführung erkennen.[27] Der Andromeda-Mythos verlangt eine theatrale Anordnung, die das Meer weit in Szene vordringen lässt. Seine Handlung, die von der Opferung der äthiopischen Königstochter Andromède an ein von Neptun entsandtes Meerungeheuer und ihre Rettung durch den Helden Perseus vorstellt, lässt dem Zorn Neptuns breiten Raum. Sein *colère* erweist sich als zentrale handlungstreibende wie zugleich als zentrale Auftrittskraft. Die Tragödie entfaltet ein durch Neptun getragenes Rachegeschehen bis hin zur Einnahme einer mythischen Palastarchitektur durch das Meer, das auf dem Höhepunkt des Verlaufs der Handlung die gesamte Bühne einnimmt. Der Ablauf gliedert sich in eine Abfolge von katastrophalen Meereseinbrüche, in denen sowohl Neptun als auch seine Trabanten – die Winde, die Nereiden und das von ihm entsandte Meerungeheuer – auftreten und von der Bühne Besitz nehmen.

---

27 Bettine Menke, »Was das Theater möglich macht: Theater-Maschinen«, in: *Archäologie der Spezialeffekte*, hg. v. Mireille Schnyder u.a., Paderborn: Wilhelm Fink 2018, S. 113-144, S. 125.

Über das konkrete Andromeda-Motiv hinaus behandelt die tragédie aber auch den Machtkampf zwischen der olympischen und der neptunischen Sphäre. Neptuns Zorn speist sich auch hier aus der Kränkung seiner Nachrangigkeit. In ihrem Zentrum steht die Rivalität zwischen Jupiter und Neptun. Nachdem im ersten Akt Venus vom Himmel gestiegen ist und der äthiopischen Königsfamilie die Hochzeit Andromèdes für den Abend angekündigt hat, eröffnen die folgenden, dem Meer zugeordneten Maschinenauftritte das tragische Gegenspiel. Der Intervention von oben folgt die Intervention von unten, die zerstören will, was der Himmel fügen möchte. Auf dem Höhepunkt der Auseinandersetzungen taucht Neptun aus dem Wasser auf und benennt den Affekt, der ihn zum Auftritt wie zum Eingriff in die vom Olymp geschmiedeten Pläne treibt:

Je sais vos déplaisirs,
Mes filles, et je viens au bruit de vos soupirs,
De l'affront qu'on vous fait plus que vous en colère,
C'est moi que tyrannise un superbe de frère,
Qui, dans mon propre État, m'osant faire la loi,
M'envoie un de ses fils, pour triompher de moi.
Qu'il règne dans le Ciel, qu'il règne sur la Terre,
Qu'il gouverne à son gré l'éclat de son Tonnerre,
Que même du Destin il soit indépendant,
Mais qu'il me laisse, à moi, gouverner mon Trident.
C'est bien assez pour lui d'un si grand avantage,
Sans me venir braver encor dans mon partage.
[…]
Adieu, consolez-vous, Nymphes trop outragées,
Je périrai moi-même, ou vous serez vengées […][28]

Die Szenenanweisungen, die die Wirkungen dieses *colère* anzeigen, machen die entstellende bzw. entgliedernde Wirkung deutlich, die dieser auf die Szene ausübt. Sichtbar wird sie nicht nur in der Ungestalt des Monsters, das sich im 3. Akt Andromède annähert. Sie ist auch daran abzulesen, dass das Meer im Fortgang der Handlung zum Palast vordringt und die Szene, die vorher als »deliziöse« Gartenarchitektur beschrieben wurde, in eine meerumspülte Steinwüste verwandelt. Folgende Angaben zeigen die unmittelbaren Folgen der Meeresberührung :

Les vagues s'emparent de toute la scène, à la réserve de cinq ou six pieds qu'elles laissent pour leur server de rivage. Elles sont dans une agitation continuelle, et composent comme

28 Corneille, »Andromède«, S. 498-499.

> *un golfe enfermé entre ces deux rangs de la falaises : on en voit l'embouchure se dégorger dans la pleine mer* [sic!].[29]

Diese Anweisungen sind auch deshalb aufschlussreich, weil sie belegen, dass die Neptunsphäre mit der Vorstellung der unaufhörlichen Bewegung und des unaufhörlichen Gestaltenwandels assoziiert ist. Unter der Einwirkung der »agitation continuelle« dekomponiert sich die höfische Szene und entzieht dem äthiopischen Herrscherhaus buchstäblich den Boden. Corneille greift auf den Topos des »débordement« zurück, der zum Ausdruck bringt, dass Neptun die Grenzen zwischen den Domänen einreißt und Getrenntes ineinanderfließen lässt. Dabei wird nicht nur die Grenze zwischen Hölle und Meer beseitigt, auch die zwischen Onstage und Offstage wird aufgehoben, so dass die Formlosigkeit des bewegten Meeres auf die Bühne vordringt und auch die gefügte Szene aus den Fugen bringt.[30] Dabei ereignet sich dieser Formentzug dort, wo die Perspektive einen geordneten Übertritt ihrer Linien in die Unendlichkeit vorsieht. Die Zielformel seiner Auftritte lautet »toute la scène«. Die Neptun-Dramaturgie strebt nach Eroberung, Ausfüllung. Entstrukturierung und letztlich Vernichtung des gesamten szenischen Raums. Dementsprechend fällt die tragische Krise mit denjenigen Momenten zusammen, in denen sich das Meer aus dem Hintergrund auf den Bühnenvordergrund zubewegt.

Dem tragischen Gegenspiel wird jedoch eine Grenze gesetzt. Corneilles Maschinentragödie zielt auf eine Versöhnung beider Sphären. Am Ende der Handlung wird dem fortschreitenden Distinktionsverlust Einhalt geboten und die von der Meereshandlung verdunkelte Klarheit der höfischen Welt wiederhergestellt. Dem Tumult wird die strukturierte Sichtbarkeit der olympischen Ordnung wieder abgewonnen, die auch Neptun in sich einschließt und dem Pantheon einverleibt. Nachdem er sich durch die Opfer des neu gefügten Liebespaares Perseé und Andromède hat befrieden lassen, unterwirft er sich dem überlegenen Auftrittsprotokoll der brüderlichen Sphäre und gibt seine Entwaffung (»désarment son courroux«) bekannt. Seine Bändigung ist daran abzulesen, dass die Auftrittsrichtung gewechselt und die vorige Angabe »il se fond dans le mer«[31] durch ein ›descendre‹ ersetzt wird. Durch die Einnahme einer Seitenstellung erkennt er die Vorherrschaft des Olympiers an:

> *Tandis qu'un chante, Jupiter descend du ciel dans un trône tout éclatant d'or et de lumières, enfermé dans un nuage qui l'environne. A ses deux côtés deux autres nuages qui l'environne. À ces deux côtés deux autres nuages apportent jusqu'à terre Junon et Neptune apaisés par des sacrifices des amants.*[32]

---

29 Corneille, »Andromède«, S. 489.

30 Vgl. Menke, »On/Off«, S. 183.

31 Corneille, »Andromède«, S. 499.

32 Corneille, »Andromède«, S. 524.

Das Dénouement führt dazu, dass sich die geteilte Götterwelt unter Jupiters Führung in einem spektakulären Tableau zusammenschließt, das den Vorrang der olympischen Seite sicherstellt – und die Götterwelt wieder in ihrer hierarchischen Gliederung präsentiert. Torelli verleiht ihm die Form eines dreigliedrigen Wolkenarrangements, in dem dem besänftigten Neptun eine untergeordneter Stelle zugewiesen ist. Rückwirkend zeigt es die Aussichtslosigkeit seiner Rebellion. Torelli und Corneille ordnen auch das ungestalte Meermonster der »justesse« der »perspective« unter, so dass das olympische Ordnungssystem auch in der Negation gegenwärtig bleibt. Als das Meer den Palastgarten einnimmt, begrenzt die perspektivische Aufstellung der Felswände die Elementarkraft der Flut. Unendlichkeit und räumliche Ordnung greifen dabei so ineinander, dass das infinite Element, wie Margret Dietrich bemerkt, »auf Grund der gleichbleibenden Reihenstruktur«[33] in die Bühnenordnung integriert werden kann. An einem Detail ist abzulesen, dass Neptun auch in Akten der Maßlosigkeit zur Einhaltung von Grenzen gezwungen ist: Bei seinem Einfluten in den Palast hält es an einem schmalen »rivage« inne. Durch die Drosselung der ihm zugeschriebenen destruktiven Kraft kann sich das Spiel auf einen schmalen Bühnenstreifen wie auf eine Planke retten und seine Wiederherstellung erwarten. Während es seinem Bruder Jupiter am Ende gelingt, durch seinen Auftritt die gesamte Schauseite des Theaters zu füllen (»occupant la face du thêâtre […]«[34], bezeichnet das »rivage«, das sich der Überflutung widersetzt, die Grenzen der Macht Neptuns.

Aber auch darüber hinaus ist an der Maschinendramaturgie der Tragödie abzulesen, dass die Chaoskräfte des Meeres durch die Maschinenkräfte nicht nur entbunden, sondern auch gebrochen werden. Bringen sie einerseits Neptuns Leidenschaften auf die Bühne, werden sie andererseits von dieser Aufgabe abgelenkt und für die tänzerische Auszierung des Geschehens verwendet. Corneilles Bühnenanweisungen dokumentieren exakt die Bewegungen einer Maschinenchoreographie, die den Fortgang unterbricht und den tragischen Fortgang durch »tant d'ornemens extérieurs«[35] vorübergehend innehalten lässt.[36] Die Vollzugsbewegungen der Tragödie werden in *Andromède* regelmäßig durch Maschinenballette unterbrochen. So machen die von Neptun regierten Winde »tours« und »tourbillons«[37], bevor sie im ersten Akt Andromède ergreifen und an den Platz ihrer Marter bringen. Ikonoklastischer Zorn und choreographisches Spektakel werden auf diese Weise im Gleichgewicht gehalten bzw. so symmetrisch austariert, dass auch die ikonoklastische Kraft der Neptunsphäre durch Formationen eingehegt wird. Raumgliederung,

33 Dietrich, »Vom Einfluss der Mathematik und Mechanik auf das Barocktheater«, S. 9.

34 Corneille, »Andromède«, S. 523-524.

35 Corneille, »Andromède«, S. 448.

36 Bettine Menke, »Was das Theater möglich macht«, S. 125,

37 Corneille, »Andromède«, S. 488.

Perspektive und Digression und Choreographie können den olympischen Gegenkräften zugerechnet werden.

Tragische Exekution. Antoine Danchets tragédie en musique *Idomenée*

In der musikdramatischen Gattung *tragédie en musique*, die in den 1770er Jahren durch den Komponisten Jean Baptiste Lully und seinen Librettisten Philippe Quinault in Frankreich entwickelt wird, ist dieses olympische Sicherheitssystem nicht in gleicher Weise verfügbar. Während Corneilles Maschinentragödie mit einem festlichen Tableau endet, ist die neue Opernform, auch wenn sie den Regeln höfischer *bienséance* verpflichtet ist, in ihrem Ausgang nicht festgelegt. Dabei stellt auch die neue Form, die auf Anregung Ludwigs XIV. entwickelt wurde und auf der europäischen Bühne mit einer spezifisch französischen Form renommieren sollte, den maschinell gestützten Götterauftritt ins Zentrum ihrer Dramaturgie. Wie Annette Kappeler in ihrer Untersuchung zu den Theatermaschinen des Ancien Regime festhält, agieren auch hier die übernatürlichen Figuren als »Licht, Zeit und Raum schaffende Größen, die andere Figuren um sich anordnen.«[38] Kennzeichen des französischen Opernmodell ist die Offenheit für das Wunderbare, das wie schon in Corneilles Maschinentragödie durch ein Zusammenspiel von »Musik, Tanz, Akrobatik, Bühnenbild, Kulissen-, Maschinen- und Lichttechnik«[39] zur Erscheinung gebracht wird. Andererseits gewinnen aristotelische Prinzipien ungeachtet dieser spektakulären Komponenten an Bedeutung. Während Corneilles ›piéce à machines‹ eine Balance von Ornament und Progression anstrebte, werden die Forderungen nach der Einheit, Kohärenz und Zügigkeit der tragischen Handlung nun auch an die französische Oper herangetragen. Ihr Ablauf ist von einem strikteren Zeitregime bestimmt und größerem Temporalisierungsdruck ausgesetzt, der sie der gesprochenen Tragödie annähert. Diese Nähe zeichnet sich auch daran ab, dass die *tragédie en musique* keinem finalen Schlichtungszwang unterworfen ist. Auch wenn sie in der Mehrzahl der Beispiele mit einem glücklichen Ende abschließt, ist ihr zugleich die Lizenz für ein tragisches Finale verliehen. Zwar tritt auch in diesem Opernmodell der obere wie der untere Götterapparat in Aktion, doch eröffnet es zugleich eine tragische Vollzugssphäre, die mit einem rettenden Deus ex machina nicht sicher rechnen kann und sich zügiger als die Vorgängerform der Maschinentragödie auf die Katastrophe zubewegt. Die Götterauftritte dienen in der *tragédie en musique* der Mechanisierung des dramatischen Avancements.

Anhand der Meeresoper *Idomenée*, für die Antoine Danchet 1712 ein von dem Komponisten André Campra vertontes Livret schrieb, lässt sich der Vorrang des tragischen Vollzugs beispielhaft illustrieren. Ihre Vorlage ist das gleichnamige

38 Kappeler u. Lazardzig, *Images d'action*, S. 20.

39 Kappeler u. Lazardzig, *Images d'action*, S. 16.

Stück von Crebillon d.J., das seine aus der Troja-Mythologie entstammenden Protagonisten der Gewalt Neptuns rettungslos preisgibt und bereits vom ersten Vers an der *furie* der Elemente aussetzt. Auch dieser Stoff veranschaulicht, was es bedeutet, sich mit Neptun einzulassen. Der kretische König Idomenée, der aus Troja zurückkehrte König von Kreta, verspricht Neptun, als er auf dem Rückweg von Troja in Seenot gerät, ein Menschenopfer, sollte er ihn lebend in seine Heimat zurückkehren lassen. Er verpflichtet sich, das erste Lebewesen, das ihm bei seiner Ankunft in Kreta begegnen würde, zu opfern. Als er am Strand angeschwemmt wird, begegnet ihm sein eigener Sohn Idamante. Als Idomenée daraufhin das versprochene Opfer verweigert, überzieht Neptun den kretischen Staat mit seinem Zorn. Dabei wird dieser *colère* bereits im Prolog der Oper angestachelt, um weiter zur handlungs- und bühnenbeherrschenden Leidenschaft gesteigert zu werden: »Allez, partez, volez, signalez, votre zêle,/ Aquilons armez vous, d'une fureur nouvelle.«[40] Die Hintergrundkräfte der gesprochenen Tragödie: Zorn und Agitation des Meeres, dringen auch hier unaufhaltsam auf die Szene vor und beanspruchen »tout le théâtre«. Nachdem Neptun zunächst als Besänftiger der Wellen aufgetreten ist (»Obéissez!«), wird seinem Zorn nun in einer Klimax von Maschinenauftritten Raum gegeben. Die Interventionen der Götter, die sich mit Neptun verbünden: Venus, Protée und Nemesis, forcieren den »fureur inhumaine«[41] des Meeres, um das durch Idomenée verweigerte Opfer anzumahnen. Während Corneilles Neptune am Ende seine Entwaffnung (»désarmer«) bekannt gibt, wird diese Möglichkeit von Danchet ausgeschlossen: »Du Souverain des Mers, Ennemy téméraire,/ Penses-tu donc ainsi désarmer leur Sa colère?«[42] Die Unaufhaltsamkeit der Rachehandlung zeigt sich im finalen Auftritt der Nemesis, der Göttin des tragischen Vollzugs, die die Exekution des Opfers im Namen Neptuns vollendet und die Verwüstung der Bühne vorbereitet, die in der der Sprengung des Thrones von Idomenée kulminiert (»Le Trône se brise«). Maschinen, so schreibt Corneille in seiner Vorrede zu *Andromède*, dienen der »exécution des desseins«[43], sowie sie umgekehrt auch dem »dessein d'exécution« dienen, insofern sie ihre Kräfte den göttlichen Leidenschaften leihen und diese zerstörerisch wirksam werden lassen. In der zweiten Hälfte der Oper, in der Venus, Protée, das Monster und abschließend Nemesis auftreten, werden die Maschinen als zentrale handlungstreibende Kräfte eingesetzt. Anders als in Corneilles *Andromède*, wo *furie*

---

40 Antoine Danchet u. André Campra, *Idomenée. Tragédie. Représentée pour la Premier Fois par l'Académie Royale de Musique,* Le Mardy, douzième jour de Janvier 1712 remise au théâtre, Le Mardy, troisième d'Avril 1731, Paris: Christophe Ballard 1731, S. vii.

41 Danchet u. Campra, *Idomenée*, S. 23.

42 Danchet u. Campra, *Idomenée*, S. 53.

43 Margret Dietrich, »Der barocke Corneille. Ein Beitrag zum Maschinentheater des 17. Jahrhunderts«, in: *Maske und Kothurn*, Bd. 4, Wien u.a.: Böhlau 1958, S. 199-219, hier S. 212.

und *courroux* zugleich Gelegenheit zum Maschinenballett boten, geben Danchets Götterauftritte nur kurze mechanische Handlungsanstöße. Deren funktionaler Charakter wird daran ersichtlich, dass sie rhetorisch konventionell gestaltet sind. Die Anweisungen: »Venus dans son Char«, »Protée sortant de la Mer«, »Nemesis sortant des Enfer« investieren nicht in die zeremonielle Ausgestaltung des Maschinenauftritts, sie takten nur die Zufuhr von *colère* und markieren die Einfallsstelle externer Kräfte. Vor diesem Hintergrund einer von Neptuns Nemesis vollständig beherrschten Sphäre eignen sich Mozart und sein Librettist Gianbattista Varesco im Jahr 1780/91 den Idomeneo-Stoff an.[44]

Neptun in Mozarts *Idomeneo*

Mozarts und Varescos *Idomeneo* gleicht seiner Vorlage insofern, als sich die Oper ebenfalls von der ersten Szene an im potentiellen Katastrophengebiet einer als Strand oder Meeresufer definierten Bühne ansiedelt. Vordergrund und Proszenium erweisen sich ebenfalls als unbefestigtes Land, das jederzeit von Neptun angegriffen und eingenommen werden kann. Die Szene ist erneut als »spiagge del mare ancora, attorniate da disrupi,/Rottami di navi sul lido«[45] gekennzeichnet, sowie auch hier zu erwarten ist, dass sie der Sphäre Neptuns jederzeit einverleibt wird. Dominanter Sprechakt der Oper ist die Neptun-Apostrophe. Der Titel »Sovrano«[46] wird einzig dem Meer, aber nicht dem König Idomeneo zugesprochen, der sich durch seine Unterwerfung unter den mythischen Despotismus der Meeressphäre und die Verweigerung des versprochenen Opfers delegitimiert hat. Unter diesen Vorzeichen präzipitiert auch der Idomeneo auf das Ende zu. Seine Geschichte ist eine Geschichte der Kürzungen, die das dramatische Tempo Zug um Zug beschleunigen.[47]

Anders aber als bei Danchet kommt es in dieser Idomeneo-Version jedoch zu einem glücklichen Ende. Der tragische Vollzug wird in letzter Sekunde durch eine göttliche Intervention suspendiert. Mozarts Oper entschärft die bei Danchet noch unaufhaltsame Gewalt der Neptunsphäre und führt die durch die französische Vorlage vorenthaltene Neuordnung der kretischen Monarchie herbei. Auf dem

---

44 Vgl. Attila Csampai u. Dietmar Holland (Hgg.), *Wolfgang Amadeus Mozart. Idomeneo. Texte, Materialien, Kommentare,* Reinbek bei Hamburg: Rowohlt 1988; Rudolph Angermüller, »Bemerkungen zum Idomeneus-Stoff«, in: *Mozart-Jahrbuch*, Kassel u.a.: Bärenreiter 1973/1974, S. 279-297. Zur Umarbeitung vgl. Julian Rushton, *W.A. Mozart. Idomeneo*, Cambridge u.a.: Cambridge University Press 1993, S. 69-82.

45 W.A. Mozart, *Idomeneo. KV 366. Dramma per musica in drei Akten*, Textbuch Italienisch/Deutsch, Text von Giambattista Varesco, Übersetzung und Nachwort v. Kurt Honolka, Stuttgart: Reclam 2003, S. 28.

46 Mozart, *Idomeneo*, S. 38.

47 Vgl. Stanley Sadie, »Genesis of an Operone«, in: Rushton, *W.A. Mozart. Idomeneo*, S. 25-47.

Höhepunkt der Krise, als die Opferung Idamantes unvermeidlich scheint, sorgt ein glückliches Dénouement dafür, dass Idomeneo abgesetzt und Idamante und die trojanische Königstochter Ilia als neues Königspaar eingesetzt werden. Zugleich ist festzuhalten, dass sich die Zahl der durch Maschinenkraft forcierten Auftritte gegenüber der Vorlage stark verringert hat. Der Götterapparat hat sich auf Neptun, den Gott der tragischen Vollzugssphäre reduziert. Das »mostro formidabile«[48] – das furchtbare Ungeheuer, das in einer konvulsivischen Szene den Wellen entsteigt – erscheint unangekündigt und ohne zeremonielle Rahmung. Der Zorn von Danchets Venus ist hier in den Furor der menschlichen Figur Elektra verlegt, der sich der Kraft der Elemente hinzuaddiert, aber nur auf musikalische und nicht maschinelle Ressourcen zurückgreift.

Dieser Umschwung ist zunächst auf gattungspoetologische Gründe zurückzuführen. So steht Mozarts Idomeneo in der Reihe jener Opern, die das französische Opernmodell der »tragédie en musique« mit dem italienischen der »opera seria« zusammenschließen.[49] Sie folgt einer Praxis, die schon die Komponisten Traetta, Gluck und Jommelli ausgeübt hatten und die auch am Münchener Cuvilliés-Theater – dem Ort der Uraufführung des »Idomeneo« – praktiziert wurde, nachdem Kurfürst Karl Theodor dort seine Herrschaft angetreten hatte.[50] Als Protagonisten auf den europäischen Hofbühnen, die sich an unterschiedliche Konventionen anzupassen hatten, bemühten sie sich darum, die unterschiedlichen Formen der musikdramatischen Herrschaftsrepräsentation zusammenzuführen. Die Aufgabe bestand darin, zwei auf den ersten Blick unvereinbare Dramaturgien miteinander zu verbinden, deren eine – die französische – die Inszenierung von Wundern und den Einsatz von Göttermaschinen vorsah, während die andere – die italienische – den Ausschluss der »merveilles« und damit der Theatermaschinen aus ihrem Kursus forderte. Wie schon das Münchner Vorgängerstück: Gruas *Telemaco* (1780) brach auch Mozarts *Idomeneo*, der 1782 anlässlich des Münchner Karnevals uraufgeführt

48 Mozart, *Idomeneo*, S. 60.

49 Zur Stilsynthese vgl. Karl Böhmer, »Idomeneo«, Eintrag in: Gernot Gruber u. Joachim Brügge (Hgg.), *Das Mozart-Lexikon*, Bd.6, Laaber 2006, S. 226-239. Vgl. ders., »Der Übergang vom Dramma zu Spektakel und höfischem Fest am Beispiel von Mozarts *Idomeneo*«, in: *Lieto Fine? Musiktheatralische Schlußgestaltung um 1800*, hg. v. Ursula Kramer, Tübingen. Franke 2009, S. 19-35. Vgl. Herbert Schneider u. Reinhard Wiesend (Hgg.), *Die Oper im 18. Jahrhundert*, Reihe Handbuch der musikalischen Gattungen, hg. v. Siegfried Mauser, Bd. 12, Laaber: Laaber 2001, S. 23-63.

50 Zum Reformprozess der Karnevalsoper in München vgl. Karl Böhmer, »Zum Wandel des Münchner Operngeschmacks vor Idomeneo: Die Karnevalsopern am Cuvilliés-Theater 1753-1780«, in: *Mozarts* Idomeneo *und die Musik in München zur Zeit Karl Theodors. Bericht über das Symposion der Gesellschaft für Bayerische Musikgeschichte und der Musikhistorischen Kommission der Bayerischen Akademie der Wissenschaften München, 7.-9. Juli 1999*, hg. v. Theodor Göllner u. Stephan Hörner, München: Verl. der Bayer. Akad. der Wiss. 2001, S. 9-39, hier S. 28-35, speziell zur Gattungssynthese bei Mozart S. 33-35.

wurde, mit der strikt italienischen Tradition des Hauses. Durch die Einbeziehung der »merveilles«, insbesondere bei der Aktivierung der Elemente, und die ihnen zugeordneten Chorszenen wurde der regelmäßigen metastasianischen Opernform, der sich Karl Theodors Vorgänger verpflichtet hatte, mehr Mannigfaltigkeit verliehen. Die »opera seria« ist der Regel der Wahrscheinlichkeit verpflichtet, die auch die gesprochene aristotelische Tragödie anleitet und führt ihre Dénouements ohne den spektakulären Eingriff höherer Mächte herbei. Ihr zentrales Kennzeichen ist das »lieto fine«, das glückliche Ende, das sie par force, durch menschlichen Sinneswandel und plötzliche Wendungen herbeiführt. In der Mischdramaturgie des *Idomeneo* kommt es zu einem hybriden und zugleich forcierten Finale, das unter dem Druck zweier unvereinbarer Forderungen der Aufgabe zu entsprechen versucht, das Wahrscheinliche mit dem Wunderbaren zu verbinden und den Deus ex machina so zu modifizieren, dass er zumindest im Ansatz mit einer auf Rationalität verpflichteten Dramaturgie vereinbar war. Die abschließende Lösung, die Komponist und Librettist nach einer langen Auseinandersetzung finden und die sich in vier verschiedenen Fassungen niederschlägt,[51] lautet folgendermaßen:

> Ein gewaltiges Erdbeben wird hörbar, die Statue Poseidons erzittert. Der Oberpriester steht verzückt vor dem Altar. Alle verharren erstaunt und vor Schrecken unbeweglich. Eine tiefe Stimme verkündet die folgende Botschaft des Himmels.[52]
>
> Die Stimme: Idomenée steig' herab vom Thron, König sei Idamantes, und Ilia sei ihm Gemahlin.[53]

Nur eine detaillierte Analyse der entstandenen Gemengelage kann die Krise sichten, die die Maschinendramaturgie des Ancien Regime erfasst hat.[54] Sie ist zu einem Zeitpunkt zu beobachten, als die spektakulären Auftrittsprotokolle im Kontext der Aufklärung fragwürdig werden, ohne ganz zu verschwinden und zeigt sich zunächst daran, dass die Besetzung der göttlichen Interventionsstelle nicht mehr überzeugend gelingt. Aus der Bühnenanweisung wird ersichtlich, dass die Göttermaschine sowohl reduziert als auch dissoziiert wird. Varescos Arrangement des Neptunauftritts macht die Bruchstellen im medialen Gesamtgefüge des Deus ex machina sichtbar. Im Lösungsmoment des *Idomeneo* zerfällt das »concorrimento«[55]

51 Zu den Fassungen und Kürzungsvorgängen der »unterirdischen Rede« vgl. Kurt Kramer, »Das Libretto zu Mozarts Idomeneo«, in: *Wolfgang Amadeus Mozart. Idomeneo. Texte, Materialien, Kommentare*, hg. v. Attila Csampai u. Dietmar Holland, Reinbek bei Hamburg: Rowohlt 1988, S. 124-170, hier S. 156.

52 Mozart, *Idomeneo*, S. 89.

53 Mozart, *Idomeneo*; ebd.

54 Vgl. den Beitrag von Dörte Schmidt in diesem Band.

55 Francesco Algarotti, *Saggio sopra l'Opera in Musica*, 1755, S. 7: »tutto si riunisce a cantare, sensi, a sedurre il cuore, e a fare illusioni allo spirito. Se non che egli avviene appunto dell'Opera,

von Klang, Bild, Splendor und Machtwort, das die Maschinenauftritte der »tragédie en musique« und ihrer Vorläufer ausgezeichnet hatte. Der Medieneffekt der Göttererscheinungen, der auf eine Maximalisierung des Erscheinens ausgerichtet war, löst sich in akustische und visuelle Einzeleffekte auf, so dass sich der neptunische Komplex, der die Tragödie antreibt, an dieser Stelle nur in Bruchstücken figurieren kann. Mit dieser neuen und fragmentarischen Anordnung geht außerdem eine Verschiebung innerhalb der Hierarchie der für die Göttererscheinung aktivierten Medien einher. An die Stelle einer Überwältigung, die vorrangig mit visuellen Mitteln erfolgte, tritt nun ein auditiver Effekt, der den entscheidenden Machtimpuls an das Gehör entsendet.[56] Ihr herrscherlicher Impetus wirkt akustisch, nicht optisch und damit in Übereinstimmung mit einer Entwicklung, die Dörte Schmidt für die Oper des 18. Jahrhundert diagnostiziert und beschrieben hat. Demnach verschieben sich die medialen Prioritäten von den visuellen zu den auditiven Machteffekten, die durch das Orchester und nicht durch die Bühnenmaschine übermittelt werden. Die Macht des höfischen Spektakels wird durch die Intervention einer Stimme gebrochen, die insofern in sich gespalten ist, als sie aus dem Untergrund der Bühne dringt und zugleich die Botschaft des Himmels verkündet. Die unbestimmte Angabe »La voce« weist außerdem darauf hin, dass diese anonym bleibt und einem Götternamen nicht mehr zugeordnet werden kann. Organ einer »unsichtbaren Souveränität«, die sich aus der Ferne an ihre Subjekte wendet, antizipiert sie die Unpersönlichkeit des bürgerlichen Gesetzes, das, wie Albrecht Koschorke bemerkt, »über jeder individuellen Herrschaftsübung steht.«[57] An die Stelle des unaufhaltsamen despotischen *colère* rückt die Stimme eines aufgeklärten Despotismus, der, nachdem er die Leidenschaften hat wüten lassen und seine Subjekte in mythische Verstrickungen hineingetrieben hat, nun selbst ordnend aus der mythischen Schicht heraustritt. »La voce« ist als eine aus dem außerrechtlichen Willkürraum der Götter zur Gesetzesherrschaft zurückgekehrte Instanz zu beschreiben, die das Despotische in sich überwunden hat. Das Finale der Oper zielt darauf ab, die Blendwerke der barocken Herrscherrepräsentation in eine über

---

come delle macchine le più composte, l'effetto delle quali dipende dal concorrimento armonico di ogni loro ingegno a un medesimo fine.«

56 Dörte Schmidt, »Je croyois qu'un venoit un spectacle pour l'entendre«. Das französische Musiktheater um die Mitte des 18. Jahrhunderts, die Konkurrenz zwischen Sehen und Hören und die Eroberung des Raums durch die Musik, in: *Barocktheater als Spektakel. Maschine, Blick und Bewegung auf der Opernbühne des Ancien Régime*, hg. v. Nicola Gess, Tina Hartmann u. Dominika Hens, Paderborn: Fink 2015, S. 113-139. Hier zur bürgerlichen Rezeptionshaltung zur Oper, die (zu)hört, wobei das Hören zu einem emanzipatorischen Akt wird (vgl. S. 114).

57 Albrecht Koschorke, *Wahrheit und Erfindung. Grundzüge einer Allgemeinen Erzähltheorie*, 4. Aufl., Frankfurt a.M.: Fischer 2017, S. 140. Vgl. Rudolf Schlögl, *Anwesende und Abwesende. Grundriss für eine Gesellschaftsgeschichte der Frühen Neuzeit*, Konstanz: Konstanz University Press 2014.

das Hören konstituierte Autorität des verständlichen Wortes zu überführen und den »rauro muggito« – das Brüllen des Meeres, wie es in der Oper heißt – in eine deutliche Botschaft zu verwandeln. Mit dem Auftritt der Stimme klärt sich die »vox confusa« des rasenden Neptun zur »vox articulata« eines vernunftgeleiteten Herrschaftsprinzips.[58]

Für einen solchen Auftritt muss auch das Protokoll der Kraft, das für die Maschinendramaturgie maßgeblich war, umgeschrieben werden. So ist zunächst bezeichnend, dass die Inszenierung des *dénouement* ohne forcierte Auftrittsbewegung in die Szene hinein auskommt. In einer nun auditiv codierten Auflösung äußert sich auch die Kraft vorrangig in akustischer Form. Auch die Erschütterung der Statue, zunächst ein visuelles Ereignis, adressiert sich vorrangig an das Gehör. Kraft wird ausschließlich in die akustischen Effekte investiert, die die Nachfolge des Spektakels übernehmen: »Die Stimme muss schreckbar seyn, sie muss eindringen«, schreibt Mozart an Varesco.[59] Auch wenn durch zahlreiche briefliche Äußerungen belegt ist, dass Mozart in der Stimme nur den Wortdonner delegitimierter Vatergewalten sah, der er keine Glaubwürdigkeit konzedierte, so wird doch ausschließlich »La voce« die Macht des Dénouement übertragen. Insgesamt deuten Mozarts Ermahnungen zur Kürzung jedoch darauf hin, dass die handlungstreibenden Kräfte der Oper nicht mehr durch die externe maschinelle Intervention, sondern aus einer optimierten intrinsischen Handlungsökonomie selbst gewonnen werden.[60] Bereits hier zeichnet sich ab, dass Mozart die ausgebreitete zeremonielle stationäre Temporalität der »opera seria« drastisch beschleunigen wird. Seine auf Straffung und starke Temporalisierung zielenden Eingriffe deuten darauf hin, dass es ihm nicht mehr um Repräsentation und Spektakel, sondern vorrangig um die Aktivierung aristotelischer Kräfte geht, die der Maschine nicht bedürfen. Dafür spricht auch, dass schon der erste Neptunauftritt im ersten Akt der Oper ein Hintergrundauftritt ist. Die Szene, in der Neptun mit einer »Quos ego«-Geste auf dem Meer erscheint und die Wellen beruhigt, wobei er sich drohend Idomeneo zuwendet, wird anders als bei Danchet ausschließlich pantomimisch, d.h. ohne den Vortrag von Machtsprüchen durchgeführt. Was hier vor sich geht, bleibt ein stummes und vorerst erratisches Geschehen, dem die volle Evidenz auf der Bühne entzogen ist.[61]

---

58 Vgl. Barbara Stollberg-Rilinger, *Die Aufklärung. Europa im 18. Jahrhundert*, 3. aktual. Aufl., Ditzingen: Reclam 2017, S. 202.

59 Ähnlich Leopold Mozart, der am 18.11.1780 an Mozart schreibt: »welche Stimme und ihre Begleitung rührend, schreckbar und außerordentlich seyn muß, das kann ein Meisterstück der Harmonie werden.« Zit. in: Daniel Heartz, »Vorwort zu Idomeneo«, S. VII-XXXII. S. IX, in: Wolfgang Amadeus Mozart, *Neue Ausgabe sämtlicher Werke in 20 Bänden*, Bd. 6: *Bühnenwerke III*, München: dtv 1991.

60 Vgl. Kramer, »Das Libretto zu Mozarts Idomeneo«, S. 150; Sadie, *Genesis of an Operone*, S. 35.

61 Matala de Mazza, »Die Regeln der Ausnahme«, S. 278.

Nachspiel und monodramatisches Endstadium: Varescos *Andromeda et Perseo*

Die Arbeit am Dénouement der Meereshandlung ist für Varesco jedoch noch nicht abgeschlossen. Auch nach der Aufführung des *Idomeneo* bleibt er der Neptun-Dramaturgie weiter verbunden. Diese Faszination mag auch damit in Zusammenhang stehen, dass sich die Salzburger Erzbischöfe, ungeachtet der meerfernen Lage der Stadt, seit dem 17. Jahrhundert mit Neptun verglichen hatten. In der Residenz bildet der Meeresgott ein dominantes, in zentralen Herrschaftsräumen auftauchendes Motiv. Unter den 1613 eingerichteten Wasserspielen in Schloss Hellbrunn befindet sich eine Neptungrotte mit einem besänftigten Neptun, während in einer weiteren Tuffsteingrotte Perseus zu sehen war, wie er das Meermonster besiegte und Andromeda befreite. Der Maler Johann Michael Rottmayr hatte 1689 ein großes Neptun-Deckenfresko mit der »Quos ego«-Episode für die Residenz gestaltet (»Neptun gebietet den Winden«), und im Jahr 1732 wurde die zentral gelegene Pferdeschwemme durch Erzbischof Firmian erneuert und mit einer großen, von Josef Anton Pfaffinger geschaffenen Neptun-Statue mit Dreizack ausgestattet, eine Wahl, die in unmittelbarer Beziehung zur gegenreformatorischen Politik des Erzbischofs stand, der sich in dieser Statue als Überwinder der Protestanten feierte, deren Vertreibung für konfessionelle Ruhe vor Ort gesorgt hatte. Die Auseinandersetzung mit dem Meeresgott hatte somit auch einen lokalen Hintergrund, der nach der Arbeit am *Idomeneo* zu einem längerfristigen Interesse wurde. Nur zwei Jahre nach Abschluss der Zusammenarbeit mit Mozart greift Varesco den Andromeda-Stoff auf, der ihm in der Fassung Corneilles vorliegt und ihn zu gleich zwei Umschreibungen motiviert: eine »opera seria«, die von Michael Haydn vertont wurde von 1787, und ein 1782 entstandenes Schauspiel für Musik mit dem gleichnamigen Titel *Andromeda e Perseo*, mit dem, da es einen dramaturgisch anderen Weg einschlägt, die hier aufgestellte Reihe beschlossen werden soll. Dieses Schauspiel tritt ganz aus der Tradition der großen Hofoper heraus. Es stellt den Versuch dar, die Rettungsepisode aus dem zweiten Akt der Maschinentragödie Corneilles in ein Mono- oder genauer in ein Duodrama umzuschreiben. Die Neptun-Dramaturgie bemächtigt sich damit einer Gattung, die in den letzten Jahrzehnten des 18. Jahrhunderts und angeregt durch Rousseaus Monodrama *Pygmalion* dadurch gekennzeichnet war, dass sie in ihrer überwiegenden Zahl Frauen in tragischen Extrempositionen vorstellte und ihre gesprochene Rede musikalisch unterlegte.[62] In der Regel setzt es ohne

62 Vgl. Juliane Vogel, »Zurüstungen für den Medienverbund. Zur Selbstaufgabe der Dichtung im Melodram um 1800«, in: *Das Melodram. Ein Medienbastard*, hg. v. Bettine Menke, Armin Schäfer u. Daniel Eschkötter, Berlin: Theater der Zeit 2013, S. 36-50; im selben Band Dörte Schmidt, »Medea lesen. Dramatische Form zwischen Sprache und Musik«, S. 51-74; vgl. zur

die Entfaltung einer Vorgeschichte auf dem Krisenpunkt einer Handlung an und beobachtet die Affektbewegungen des weiblichen Opfers. Das Eröffnungstableau des Schauspiels zeigt die an einen Felsen gekettete Andromeda, die ihren Tod erwartet. Von den zahlreichen Maschinen der Vorlage ist nur das Ungeheuer geblieben. Zugleich, und das ist in diesem Zusammenhang entscheidend, zeigen die in diesem Rahmen stattfindenden Auftritte einen Kraftverlust der Meerseite an, der von der Auftrittsmacht des barocken Maschinentheaters nichts mehr übrig lässt. Neptuns *colère* erfährt eine eklatante dramaturgische Schwächung. Varesco zeigt ein entkräftetes, zur Ausführung einer Rachehandlung kaum mehr befähigtes Meer und ein zum Auftritt kaum mehr befähigtes Meeresungeheuer, dem es nur mit Mühe gelingt, aus dem Fond der Bühne in den Vordergrund zu gelangen. Erstens hört es auf, eine Ausgeburt des Meeres zu sein. Anstatt durch einen elementaren Tumult hervorgebracht zu werden wie bei Mozart, ist es nun in einer Höhle zuhause, ohne elementaren Rückhalt, und stürzt sich erst mit einer Verzögerung ins Meer. Zweitens fehlt seinen Auftritten die despotische Kraft, die die Vorgängerauftritte kennzeichneten. Die vehemente, aggressive Annäherung der in monströse Form gesetzten Elementarkraft ist zu einer »allgemache[n]« und vielfach unterbrochenen Auftrittsform zurückgestuft, die von dem »unaufhaltsamen Grimm«, von dem im Text die Rede ist, nur wenig spüren lässt. Wie drei analoge Regieanweisungen bestätigen, kann das Ungeheuer bei seinem Erscheinen weder visuelle noch kinetische Kohärenz aufbauen. »[D]as Thier lässt sich sehen, geht aber wieder unter.«[63] – »Das Thier zeigt sich in einiger Entfernung auf der Oberfläche des Meeres, geht aber bald wieder unter.«[64] – »Das Ungeheuer zeigt sich näher, und verbirgt sich wieder.«[65] Diese Angaben deuten auf eine Stagnation absolutistischer Auftrittsmacht hin – auf temporäre, aber wiederkehrende Kraftausfälle, die ihm eine kontinuierliche Veränderung seiner Stellung im szenischen Raum verwehren. Drittens bewegt sich Varescos Ungeheuer nicht mehr mit der Unerbittlichkeit und Unaufhaltsamkeit des barocken Neptun-Mechanismus vorwärts. Es trägt nun die Züge eines Lebewesens – eines Tieres –, dem kein mechanisches, sondern ein organisches Schicksal beschieden ist. Unter den »Streichen« des Perseo wird es zur Leiche. Das Schlussbild zeigt keine zerbrochene Maschine, sondern einen toten Fisch:

> Das verwundete Thier wird zwar allgemach schwächer, läßt aber nicht ab, dem Perseus entgegen zu sträuben. Perseus hält sich mit der linken Hand an einen Ast,

---

Gattung außerdem Wolfgang Schimpf, *Lyrisches Theater. Das Melodrama des 18. Jahrhunderts*, Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht 1988.

63 Giambattista Varesco, *Andromeda und Perseus. Ein Schauspiel mit Musik, Libretto*, Salzburg: Stadtbuchdruckerei 1782, S. 9.

64 Varesco, *Andromeda und Perseus*, S. 26.

65 Varesco, *Andromeda und Perseus*, S. 26.

> und mit der rechten bekämpft er noch immer das Thier, bis es endlich so vielen Streichen unterliegt, und mit dem Bauch über sich gekehrt, leblos auf dem Meere herum getrieben wird.[66]

Mit der Verwandlung der Neptun-Maschinen in ein Lebewesen, das auf seine Körperkräfte zurückgeworfen ist, da ihm die mechanische Unterstützung abhandengekommen ist, endet die Neptundramaturgie des Ancien Regime. Das Herrschaftsmodell, das sich in den Formen der tragischen Oper mit den despotischen Kräften auseinandersetzte, die es antrieben und die es zugleich zu bändigen hatte, hat seine szenenbeherrschende Macht verloren. Das Bündnis zwischen Maschine, Leidenschaften und Auftrittsmacht, das die Oper des Ancien Regime kennzeichnete, ist damit zerbrochen. Der Maschinenauftritt, der wie bei Corneille »toute la scène« ausfüllte, ist nur noch in Schwundformen präsent. Ende des 18. Jahrhundert kann eine mechanisch gestützte, d.h. durch äußere Kraftanstöße vorangetriebene Dramaturgie den modernen Formen des Dramas nicht mehr entsprechen. Zugleich endet eine Herrschaftsdramaturgie, die in ihren spektakulären Inszenierungen einen Bedrohungshorizont aufspannte und ihre Subjekte auf dem schmalen Streifen eines vom Meer bedrohten »rivage« aussetzte, auf dem sie jederzeit verschlungen und zerstört werden konnten.

66 Varesco, *Andromeda und Perseus*, S. 28.

Chiaroscuro. Bildszenographie im Melodram des 19. Jahrhunderts (Guilbert de Pixerécourt, Douglas Jerrold)

Ethel Matala de Mazza

I. Sinistre Szenen

1816 stellte das Pariser Théâtre de L'Ambigu-Comique einen neuen Bühnenmaler ein. Der Mann war in der Kunstszene bis dahin kaum bekannt, hatte Proben seiner Arbeit zwar bereits mehrfach im Salon ausgestellt, empfahl sich aber vor allem durch seinen Lehrer, den renommierten Bühnenbildner Ignace Eugène Degotti, der während seiner Tätigkeit als Chefdekorateur der Oper auch Schüler anlernte. Weitere Versiertheiten hatte er durch regelmäßige Auftragsarbeiten für andere Häuser erlangt und zudem, wie es hieß, dem damals führenden Pariser Panoramamaler Pierre Prévost assistiert. Erst am Ambigu-Comique jedoch gelang der Durchbruch. Besonderen Eindruck machte 1818 sein Tableau für den letzten Akt eines Schauerdramas: ein grandioses Nachtpanorama, das sich vor der Ruine einer gotischen Kapelle in den irischen Highlands auftat. Von der Höhe des Felsens aus weitete sich der Blick auf ein atemberaubendes Tal im Mondglanz und mit pittoresk gewundenem Flusslauf, in dem die funkelnden Sterne sich vervielfältigten. Der Kritiker des *Journal de Paris* lobte das imposante Gemälde – »un chef-d'œuvre de ce genre« – und erwähnte auch den Szenenbeifall, mit dem das Premierenpublikum diesen Prunkauftritt der romantischen Landschaft begeistert feierte. Während man den Stückautor am Schluss eher ungnädig empfing – für den »coupable des paroles« gab es vor allem Pfiffe –, war der Name des Bühnenmalers Louis Jacques Mandé Daguerre auf der Bühne »le signal d'un *crescendo* de vifs applaudissemens.«[1] Ein nächstes Highlight gelang dem Hausdekorateur des Ambigu-Comique

1 Anon., »Théâtre de l'Ambigu-Comique. Première représentation du *Songe* ou *La Chapelle de Glenthorn*, mélodrame en trois actes«, in : *Le journal de Paris, politique, commercial, et littéraire*, Nr. 204 (23.07.1818), Paris : Imprimerie de Chaignieau, S. 2. Die Ausgabe ist digital einsehbar unter : https ://gallica.bnf.fr/ark :/12148/bpt6k3725225w/f2.item (abgerufen am 05.06.2022) – Eine genaue Beschreibung der Szenerie findet sich in der *Biographie universelle et portative des contemporains, ou dictionnaire historique des hommes vivants, et des hommes morts depuis 1788*,

kurz darauf mit einem Vulkan, den er während des dritten Akts von *Le Belvéder ou la Vallée de l'Etna* Lava sprühen ließ. Bevor Daguerre sich als Betreiber eines Dioramas schließlich vom Theater verabschiedete und später mit Daguerreotypien Photographiegeschichte schrieb, hat er bis 1822 Bühnenbilder zu insgesamt dreizehn Melodramen konzipiert, deren Attraktionen sich herumsprachen und Garanten dafür waren, dass das Ambigu-Comique unter den Pariser Unterhaltungsbühnen eine der ersten Adressen blieb.[2]

Melodramen standen nicht nur hier in Serie auf dem Programm, seit Guilbert de Pixerécourt, der Autor des *Belvéder*, gleich zu Beginn des 19. Jahrhunderts mit dem Stück *Cœlina ou l'Enfant du mystère* einen Sensationserfolg gelandet hatte, der das Genre auf einen Schlag populär machte. Pixerécourt legte von Anbeginn Wert auf eine wirkmächtige Szenerie und »disjunktive[] Synthesen«[3] aus verschiedenen Medien und Artikulationsformen – Musik, Malerei, Dialog, Tanz, Feuerwerk –, mit denen er die Dramatik des Bühnengeschehens ins Extrem trieb. Damit führte sein populäres Melodram zugleich die Erkundung von Praktiken der Ausdruckssteigerung fort, die zuerst im Sturm und Drang unternommen worden war, und zwar anfangs auf den Opernbühnen von kleineren deutschen Fürstenhöfen wie dem thüringischen Gotha.[4]

Für die Schauspieltruppe Abel Seylers, die sich dort seit 1774 aufhielt, hatten wechselnde Librettisten in Zusammenarbeit mit Hofkapellmeister Benda einaktige Monodramen verfasst, die die starre Alternanz von Rezitativ und Arie zugunsten von Kompositionen aus Instrumentalmusik und gesprochenen Monologen aufgaben und damit im Sinne Jean-Jacques Rousseaus vorgingen, der dieselbe Reform-

---

jusqu'à nos jours, qui se sont fait remarquer chez la plupart des peuples, et particulièrement en France, par leurs écrits, leurs actions, leurs talents, leurs vertus ou leurs crimes, hg. v. [Alphonse] Rabbe, [Claude Augustin] Vielh de Boisjolin u. [François Georges Binet de] Sainte-Preuve, 5 Bde., Paris : F.G. Levrault 1834, hier Bd. 2, S. 1163-1165. – Vgl. dazu auch Marie-Antoinette Allévy, *La mise en scène en France dans la première moitié du dix-neuvième siècle*, Genf : Slatkine 1976, S. 43.

2 Dazu ausführlich: Barry V. Daniels, »L.J.M. Daguerre. A Catalogue of His Designs for the Ambigu-Comique Theatre«, in: *Theatre Studies* 28/29 (1981-1982/1982-1983), S. 5-40; ders., »Cicéri and Daguerre. Set Designers for the Paris Opera, 1820-1822«, in: *Theatre Survey* 22 (1981), H. 1, S. 69-90; Stephen C. Pinson, *Speculating Daguerre. Art and Enterprise in the Work of L.J.M. Daguerre*, Chicago: University of Chicago Press 2012; Sarah Hibberd, »Scenography, Spéculomanie, and Spectacle. Pixerécourt's *La citerne* (1809)«, in: *The Melodramatic Moment. Music and Theatrical Culture 1790-1820*, hg. v. Katherine Hambridge u. Jonathan Hicks, Chicago: University of Chicago Press 2018, S. 79-93.

3 Armin Schäfer, Bettine Menke u. Daniel Eschkötter, »Das Melodram. Ein Medienbastard«, in: *Das Melodram – ein Medienbastard*, hg. v. dies., Berlin: theater der zeit 2013, S. 7-17, hier S. 15.

4 Wolfgang Schimpf, *Lyrisches Theater. Das Melodrama des 18. Jahrhunderts*, Göttingen: Vandenhoek & Ruprecht 1988; Jörg Krämer, *Deutschsprachiges Musiktheater im späten 18. Jahrhundert. Typologie, Dramaturgie und Anthropologie einer populären Gattung*, 2 Bde., Bd. 1, Tübingen: Niemeyer 1998, S. 293-353.

idee schon früher aufbrachte. Aus der Dissoziation von Tönen und Worten entstand auf diese Weise eine Partitur des Ausdrucks, in der Affekte nicht länger statisch – durch rhetorisch kodifizierte Arientypen – repräsentiert blieben, sondern im zeitlichen Verlauf ihres Crescendo und Decrescendo in Szene gesetzt werden konnten: als Gradationen, deren Kontinuum nun gerade die Trennung von Wort und Musik gewährleistete, ihre Entkoppelung und Rekombination zu einer komplexen Ausdruckseinheit, in der sich beide in der Differenz zum jeweils anderen artikulierten.[5] Allerdings machte Seylers Truppe von der barocken Maschinerie, die sie im Gothaer Theater vorfand, keinen nennenswerten Gebrauch. Dass in der Aufführung von Gotters *Medea* gleich ein eigens dafür flott gemachtes Flugwerk zum Einsatz kam, war damals jedenfalls der Presse keine Erwähnung wert.[6] Die Auftritte waren durch die Dramaturgie auch nicht als Höhepunkt markiert, sondern hatten rahmende Funktion, wobei die rasende Medea dem Reisefahrzeug, einem »mit Drachen bespannten Wolkenwagen«,[7] sowohl bei ihrer Ankunft als auch beim Abflug die Schau stahl.

In Paris dagegen gewannen Bühnenbilder mit Spektakelcharakter in den populären Melodramen eine neue Tragweite. Die Stücke näherten sich der Traditionsoper nicht nur durch ihr Drei-Akt-Schema an, sondern trieben auch denselben Inszenierungsaufwand. Neue Wege ging Pixerécourt jedoch bei der Szenographie, indem er Bildtechniken aufgriff, die sich an den Standards moderner Massenmedien orientierten und der urbanen Vergnügungskultur entlehnt waren. Im Ambigu-Comique erhöhte die Distanz zum Hof die Offenheit für Unkonventionelles und bestärkte das Haus im Schulterschluss mit dem Geschmack des breiten Publikums, den Unterhaltungsbühnen dieser Art schon vor der Revolution bedient hatten.

Unter welchen Prämissen sich im 18. Jahrhundert das populäre Boulevardtheater in Paris wie kurz darauf in London entwickelte, soll im Folgenden genauer nachgezeichnet werden. Angesichts der tragenden Bedeutung, die Bühnenmaschinisten und Ausstattern vom Typ Daguerres hier zukam, stellt sich aber auch die Frage nach der Intrigendramaturgie des Melodrams, die von deren Künsten profitiert. Zwei Erfolgsstücke aus den beiden »Theaterhauptstädten«[8] – Pixerécourts bereits erwähnte *Cœlina* und das später entstandene Melodram *The Rent Day* von Douglas

---

5 Juliane Vogel, »Zurüstungen für den Medienverbund. Zur Selbstaufgabe der Dichtung im Melodram um 1800«, in: Eschkötter, Menke u. Schäfer (Hgg.), *Das Melodram*, S. 36-50; außerdem Hermann Kappelhoff, *Matrix der Gefühle. Das Kino, das Melodrama und das Theater der Empfindsamkeit*, Berlin: Vorwerk 2004, S. 129.

6 So der Befund von Viktoria Tkaczyk, *Himmels-Falten. Zur Theatralität des Fliegens in der frühen Neuzeit*, München: Fink 2011, S. 267. – Vgl. auch den Beitrag von Adrian Kuhl in diesem Band.

7 [Friedrich Wilhelm Gotter], *Medea. Ein mit Musik vermischtes Drama* [1775], Karlsruhe: Macklott 1779, S. 3 und S. 14f.

8 Christophe Charle, *Theaterhauptstädte. Die Entstehung der Spektakelgesellschaft in Paris, Berlin, London und Wien* [2003], übers. v. Susanne Buchner-Sabathy, Berlin: Avinus 2012.

Jerrold – können exemplarisch Auskunft darüber geben, welche Medien und Requisiten erforderlich waren, um sinistre Machinationen zu durchkreuzen, bei denen keine Götter die Hand im Spiel hatten, sondern Schurken die Fäden zogen. Mit der Zentrierung des Geschehens um die Irrwege und Abgründe menschlicher Übeltäter, so lässt sich zeigen, schwand die Bedeutung der Flugwerke, und die Inszenierung von Aufstieg und Fall wurde einerseits zu einer Sache von Dunkel und Licht, andererseits gestützt durch Coups, an denen auch Maschinen beteiligt waren, die außerhalb der Bühne für den Erfolg der Dramen arbeiteten.

II. Zurüstungen der melodramatischen Bühne

Das Théâtre de L'Ambigu-Comique existierte seit 1769 am Boulevard du Temple und war an der Vergnügungsmeile am nordöstlichen Pariser Stadtrand eine von zwei festen Bühnen, um die herum schon während des Ancien Régime eine eigene Theaterszene entstanden war. Vorher hatte das Freigelände an der Stelle der alten Bollwerke – daher der Name »Boulevard« – primär ein ambulantes Schaugewerbe angezogen, das mit seinen Kleinkünsten und seinem bunten Personal aus Bauchrednern, Clowns, Gauklern, Artisten und Quacksalbern sonst nur auf den Jahrmärkten von St. Germain und St. Laurent anzutreffen war.[9] Anfangs standen solche Zirkusnummern auch bei den zwei Bühnen auf dem Programm. Der Prinzipal der ersten war als Leiter einer Seiltanztruppe zu Geld und Renommee gelangt und ließ in seinem Haus gelehrte Tiere auftreten, darunter einen enzyklopädisch gebildeten Affen, während der andere, ein Mann namens Audinot, das Publikum mit großen Marionetten amüsierte, die Parodien von Stücken der Comédie-Italienne aufführten. Zudem warb er seinem Nachbarn mit einem Zwerg Zuschauer ab. Mit dem Zustrom von Besuchern diversifizierte sich das Repertoire. Audinot nannte sein Puppentheater jetzt Ambigu-Comique, ersetzte die Marionetten erst durch auftretende Kinder, dann durch erwachsene Pantomime-Künstler und baute schließlich Dialoge ein, um sein Publikum mit Vaudevilles und komischen Opern vor aufwendigen Kulissen zu beglücken.

Gegen diese unerwünschte Konkurrenz setzten sich die offiziellen Hofbühnen zu Wehr, indem sie ihre Monopole schützten und Lizenzbeschränkungen der neuen Bühnen durchsetzten: keine Ballette, Originalmusiken und Gesänge, denn das war die Domäne der Oper; kein Sprechtheater, denn das war das Revier der

---

9 Dazu ausführlich : Maurice Albert, *Les théâtres de la Foire (1660-1789)*, Paris : Hachette 1900, Henri Beaulieu, *Les théâtres du Boulevard du Crime. Cabinets galants, cabarets, théâtres, cirques, bateleurs. De Nicolet à Déjàzet (1752-1862)*. Ouvrage orné de 3 planches hors-texte et d'un plan du Boulevard du Temple, Paris : Daragon 1905, Isabelle Martin, *Le théâtre de la foire. Des tréteaux aux boulevards*, Oxford : Voltaire Foundation 2002.

Comédie-Française; keine Arietten und Vaudevilles, denn das war die Domäne der Comédie-Italienne. Historisch sind die theatralen Mischformen, mit denen die Boulevardbühnen auffielen, insofern das Produkt politischer Beschneidungen und Folge einer kreativen Ausnutzung von Restspielräumen, die ihnen in der hierarchisch organisierten Pariser Theaterwelt verblieben. Zugute kam den Prinzipalen dabei, dass sie Neubauten errichten konnten, die für opulente szenische Arrangements wie geschaffen waren. Nicolet, der Rivale Audinots, ersetzte 1770 seine vorige Baracke nach einem Brand durch ein geräumiges Gebäude, in dem seine Truppe, zu der inzwischen 30 Schauspieler, 60 Tänzer und 20 Musiker gehörten, für ihre Stücke »à grands spectacles« – Vorläufern der späteren Feerien – ausreichend Platz hatten. Bald entfaltete er dort solche Inszenierungskünste, dass er »die Oper durch die sehr geschickt und präzise arbeitende Bühnenmaschinerie, fabelhafte Dekorationen, geschmackvolle Kostüme, den Pomp der Aufführung, die Zahl der Darsteller und die Perfektion der Darbietung armselig und kunstlos aussehen ließ«.[10] Audinots Haus nebenan, das im selben Jahr entstand, fiel kleiner aus, obwohl der Prinzipal noch einmal nachbesserte und später Anbauten in Auftrag gab, die immerhin den Zuschauerraum zu »einem der schönsten und größten Säle im gesamten Königreich« machten, wie der *Almanach général de tous les spectacles de Paris et des provinces, pour l'année* 1791 bemerkte.[11] Zugpferd unter diesen Aufführungen blieben Pantomimen mit Orchesterbegleitung, die das Ambigu-Comique, dem Almanach zufolge, so brillant beherrschte wie kein Pariser Theater sonst[12] und als mehraktige Bilderbögen aus Dutzenden von Tableaus präsentierte, bei denen insbesondere Massenszenen – »vastes tableaux à machines« für »pantomimes militaires très compliquées« zum Beispiel – Furore machten.[13]

Einen zentralen Stellenwert behielt der Pantomimen-Auftritt auch in den Melodramen, mit denen das Haus nach der Revolution dank Pixerécourt eine nächste Theatermode, diesmal mit europaweiter Ausstrahlung, kreierte. Stummheit war in diesen Stücken nun als Defekt markiert und, wie andere Formen des Invaliden – Lähmung, Blindheit, Verstümmelung, Behinderung –, mit Gewalterfahrungen durch brutale Peiniger verquickt, die guten Seelen das Leben schwer machten, bis ihr Schicksal sich am Ende doch zum Guten wendete.[14] Aus der Jagd von Bö-

---

10 Albert, *Les théâtres de la Foire (1660-1789)*, S. 288f. [meine Übersetzung, E.M.]. Vgl. zum Genre der Feerie auch den Beitrag von Jörg Dünne in diesem Band.

11 Anon., *Almanach général de tous les spectacles de Paris et des provinces, pour l'année 1791*, Paris : Froullé 1791, S. 173. – Vgl. auch John McCormick, *Popular Theatres of Nineteenth Century France*, London New York : Routledge 1993, S. 16f.

12 *Almanach général de tous les spectacles*, S. 172.

13 Albert, *Les théâtres de la Foire (1660-1789)*, S. 272.

14 Vgl. dazu Peter Brooks' erhellende Ausführungen zum »Text of Muteness« in seiner Studie *The Melodramatic Imagination. Balzac, Henry James, Melodrama, and the Mode of Excess*, New Haven u. London: Yale University Press 1976, S. 56-80.

sewichtern auf unschuldige Opfer wurde so ein großes Spektakel mit Schauereffekten und Rührszenen, das die Ästhetik des Schreckens – die zuvor die Jakobiner mit ihrem Tugendterror zur politischen Doktrin geadelt hatten – nun für Unterhaltungszwecke ausbeutete.[15] Charles Nodier, der als Autor von Erfolgsromanen ein eigenes Faible für Räuber- und Gespenstergeschichten kultivierte, war einer der ersten, der hervorhob, dass die Empfänglichkeit des breiten Publikums für Stoffe, die Thrill, Angstlust und Spannung versprachen, nach den *terreurs* noch größer war als vorher. »Das ganze Volk hatte damals gerade in den Straßen und auf den öffentlichen Plätzen beim größten Drama der Geschichte mitgewirkt«, schrieb er 1841 in seiner Einleitung zur Auswahlausgabe von Pixerécourts Melodramen. »Alle waren Akteure in diesem blutigen Spiel, jeder war Soldat gewesen, Revolutionär oder Geächteter. Diese feierlichen Zuschauer, die Pulver und Blut gerochen hatten, brauchten Gefühlswallungen wie die, von denen sie durch die Rückkehr zur Tagesordnung entwöhnt waren. Sie brauchten Verschwörungen, Kerker, Scheiterhaufen, Pulver und Blut, das unverdiente Glück der Größe und des Ruhms, die heimtückischen Machenschaften der Verräter, die Opferbereitschaft der Guten.«[16]

Dazu kamen wechselnde Tableaus, bei denen es weniger auf die Einheit des Orts ankam als auf Kontrast und Varietät. In der Abfolge der Szenenbilder prallten Gegensätze auch topographisch aufeinander. Während das Maschinentheater des Barock einst mit einem festen Satz an Typendekorationen für konventionell benötigte Szenerien arbeitete – Saal, Wald, Stadt, Garten, Zimmer, Verließ, Meer u.ä. –, lebten die Melodramen des frühen 19. Jahrhunderts von individuell gestalteten, eigens für die jeweiligen Stücke kreierten Bühnenräumen, die das Publikum visuell überwältigten und eine Attraktion für sich darstellten. Die größte Faszination ging dort von historischen Tableaus aus, aber auch von wildromantisch-malerischen Landschaftspanoramen mit schroffen Klippen, dunklen Wäldern und Ruinen, an denen Erhabenes sich – im Sinne Edmund Burkes, der solche Reize früh beschrieb und ästhetisch interessanter fand als Schönes – mit angenehmem Grauen genießen ließ.[17]

---

15 Vgl. dazu auch Thomas Rahill, *The World of Melodrama*, New York: Pennsylvania State University Press 1968; Peter Brooks, *The Melodramatic Imagination*; Jean-Marie Thomasseau, *Le Mélodrame*, Paris: Presses Universitaires de France 1984.

16 Charles Nodier, »Introduction«, in: René-Charles Guilbert de Pixerécourt, *Théâtre choisi*, 4 Bde., Bd. 1, Nancy: Raybois 1841, S. I-XVI, hier S. VII [Falls nicht anders angegeben, stammen die Übersetzungen von mir, E.M.]. Vgl. auch Brooks, *The Melodramatic Imagination*, S. 14f.

17 Allévy, *La mise en scène en France*, S. 23; außerdem Marianne Bouchardon, »Le décor de mélodrame et l'esthétique du sublime. L'›horreur délicieuse‹ comme école du spectateur«, in: *Les Scènes de l'enchantement. Arts du spectacle, théâtralité et conte merveilleux (XVIIe-XIXe siècles)*, hg. v. Martial Poirson u. Jean-François Perrin, Paris: Desjonquères 2011, S. 364-376. Edmund Burkes klassischer Referenztext für die Ästhetik des Erhabenen ist seine 1757 veröffentlichte Abhandlung *A Philosophical Enquiry into the Origin of Our Ideas of the Sublime and Beautiful*.

Eigentlich war die Bühne des Ambigu-Comique für solche aufwendigen Szenographien nicht optimal disponiert. Mit 17 Metern Breite und 12 Metern Tiefe gehörte sie eher zu den kleineren.[18] Die Oper bot mit einer 30 Meter breiten Bühne fast doppelt so viel Platz. Daguerres Erfolg als Dekorationsmaler hatte nicht zuletzt damit zu tun, dass er das Kunststück fertigbrachte, dennoch eine vollkommene Raumillusion von Weite zu erzeugen, wobei seine Kreationen gleichzeitig durch ein Maximum an Naturalismus bestachen. Beim Design verließ er sich nicht allein auf großformatige Abschlussprospekte und freistehende Versatzstücke, sondern auch auf eine ausgefeilte Lichtregie, die das Hereindämmern der Nacht genauso wie das Tag-Werden dramatisierte. An den neuen Spektakeln, die an seinem Bühnenhimmel zu bestaunen waren, hatten Wolken einen wesentlichen Anteil, und auch hier sprang der Kontrast zum barocken Wolkentheater ins Auge, mit dem die Hofbühnen Europas lange prunkten.

Dick sich aufbauschende Cumuluswolken gehörten dort, seit Nicola Sabbatini sie im Italien des 17. Jahrhunderts erstmals aufgefahren hatte, zum Fuhrpark jener Flugwerke, die im Bedarfsfall ganze Göttergesellschaften durch die Luft befördern konnten, wobei die Apparate die eigentliche Attraktion waren, die Flugreise des herrschaftlichen Personals nur den Vorwand für die Galavorstellung der Ingenieurskunst lieferte.[19] Bei Daguerre hingegen wurden Wolken nun als ephemere Ereignisse mit meteorologischer Aufschlusskraft zum Blickfang, die am Wandel ihrer Gestalt und Dichte die Flüchtigkeit von Wetterlagen selbst ermessen ließen. Die robusten Wolkenfahrzeuge wichen dazu luftigeren Malereien auf Leinwänden, die vom hinteren Bühnenraum beleuchtet wurden. Als zusätzliche Lichtfilter setzte Daguerre Stoffbahnen von unterschiedlicher Farbe und Textur ein, durch die er Stimmungen und Atmosphären weiter nuancieren konnte.[20] Gegenüber der Bewegung im Raum trat auf diese Weise die Veränderung, die Wolken mit der Zeit durchliefen, in den Vordergrund. Besonders effektvoll war die Inszenierung des Wechsels von Transparenz zu Opazität, der Umschlag vom Lichten ins Obskure. Noch Jahre nach der Premiere des eingangs erwähnten Schauerdramas erinnerte sich ein beeindruckter Besucher an das Spiel der Wolken, die sich am bestirnten Firmament erst verdichteten, dann die Schwärze der Finsternis annahmen, dann einen feinen Dunst verströmten und zuletzt den Mond freigaben, in dessen

18 Vgl. Allévy, *La mise en scène en France*, S. 41, und Pinson, *Speculating Daguerre*, S. 29.

19 Vgl. zum barocken Wolkentheater den Aufsatz von Ulrike Haß in diesem Band. Die ausführlichste Studie dazu findet sich in dem Kapitel »Cumulus ex machina. Wolken in Theater und Wissenschaft« bei Tkaczyk, *Himmels-Falten*, S. 241-265; zusammenfassende Erläuterungen bei Andrea Sommer-Mathis, »Barockes Kulissen- und Maschinentheater«, in: *Musiktheater im höfischen Raum des frühneuzeitlichen Europa*, hg. v. Margret Scharrer, Heiko Laß u. Matthias Müller, Heidelberg: Heidelberg University Publishing 2020, S. 231-266, bes. S. 236f.

20 Vgl. dazu Pinson, *Speculating Daguerre*, S. 62, und Wolfgang Brauneck, *Die Welt als Bühne. Geschichte des europäischen Theaters*, Bd. 3, Stuttgart: Metzler 1999, S. 291.

Licht nun wiederum die Gebäude und Personen auf dem Felsplateau der irischen Highlands lange Schatten warfen.[21] Der sichtbar eintretende Sichtentzug erhielt durch solche Schauspiele des verhangenen und dann wieder aufklarenden, trotzdem zwielichtig bleibenden Himmels an dramatischem Gewicht und setzte zum *Éclat*, mit dem Maschinendramen älteren Typs sonst Unsichtbares strahlend in Erscheinung treten ließen, einen prononcierten Kontrapunkt.[22]

Angesichts der Mühe, die zur selben Zeit darauf verwandt wurde, die Sichtverhältnisse im Theater von Grund auf zu verbessern, wirkt das paradox. Dunkler sollte es zunächst nur in den Zuschauersälen werden, während Reformer auf der Bühne mehr Helligkeit forderten und sich über Öllampen ärgerten, die vor allem an der Fußrampe angebracht waren, wo sie jedoch nur einen engen Bezirk der Szene ausleuchteten, auch ungünstig auf die Akteure abstrahlten, da das Licht von unten ihre Gesichter zu Fratzen entstellte.[23] Die Verdunkelungen, die das Melodram ausreizte, sind tatsächlich aber weniger als Folge dieses Missstands anzusehen denn als Resultat von neuen Beleuchtungsmöglichkeiten, die Tüftler wie Daguerre entdeckten, indem sie Bilder zugleich als diaphane Schirme verwendeten und die Guckkastenbühne durch die Verlagerung der Lichtquelle ins Off, die Variation von Lichteinfall und -stärke in ein Diorama *avant la lettre* verwandelten. Dasselbe Öllicht, das im Bühnenvordergrund durch widrige Effekte das Spiel der Mimen verdarb, wirkte hinter dem Prospekt realitätssteigernd, eben weil es »nicht in Konkurrenz zum gemalten Bild trat, sondern dieses illusionistisch überhöhte oder belebte.«[24]

21 »Les nuages, dans leurs cours, tantôt s'épaississaient et ramenaient l'obscurité des ténèbres; tantôt, pendant leur densité, ils semblaient s'exhaler en vapeurs légères, et découvraient le disque lumineux qui reparaissait pour répandre sur la scène une nouvelle clarté. […] Par un procédé aussi simple qu'ingénieux, non seulement l'ombre des bâtiments se projetait sur le terrain, mais encore celle des personnages dont elle suivait tous les mouvements.« Vgl. *Biographie universelle et portative des contemporains*, S. 1164.

22 Bettine Menke, »Was das Theater möglich macht: Theater-Maschinen«, in: *Archäologie der Spezialeffekte*, hg. von Natascha Adamovsky, Nicola Gess, Mireille Schnyder, Hugues Marchal u. Johannes Bartuschat, Paderborn: Fink 2018, S. 113-144.

23 Vgl. dazu ausführlich Wolfgang Schivelbusch, *Lichtblicke. Zur Geschichte der künstlichen Helligkeit im 19. Jahrhundert* [1983], Frankfurt a.M.: Fischer 2004, S. 181-201, bes. S. 183f.; mit weiteren Details zu den verwendeten Lampentypen sowie ihren Vorzügen und Nachteilen gegenüber Talg- und Wachskerzen Carl-Friedrich Baumann, *Licht im Theater. Von der Argand-Lampe bis zum Glühlampen-Scheinwerfer*, Stuttgart: Franz Steiner 1988, S. 1-80. Auf die Gleichursprünglichkeit der Beleuchtung an der Fußrampe und ihrer Kritik weist neuerdings Ulf Otto hin. Vgl. ders., *Das Theater der Elektrizität. Technologie und Spektakel im ausgehenden 19. Jahrhundert*, Berlin: Metzler 2020, S. 64-71.

24 Schivelbusch, *Lichtblicke*, S. 202.

Zu den damit möglichen Inszenierungen von mysteriösem Chiaroscuro lieferten die Melodramen passende Bühnenstoffe, sofern *plot* und Komplott dort nicht nur dem Namen nach in eins fielen, sondern auch *in praxi* direkt miteinander verknüpft waren. In den Stücken wimmelte es von Mördern und Banditen, die an dunklen Orten dunklen Machenschaften nachgingen. Darum hieß der Boulevard du Temple bei den Parisern nur noch »Boulevard du Crime«.[25] Mit seinen Dramen stellte Guilbert de Pixerécourt die Weichen für die Jahrzehnte währende Erfolgsgeschichte des Bühnengenres, indem er seine Akteure auch weiterhin durch alle erdenklichen Höhen und Tiefen schickte, sie dafür aber jetzt in ein Terrain entließ, in dem der Luftraum für den Flug nicht länger offen stand und freie Bahnen für die Flucht sich am ehesten in unwirtlichen Regionen der Natur auftaten, wo Risiken des Falls dem Wagnis des Betretens allerdings von vornherein inhärent waren. So erklärt sich die Regelmäßigkeit, mit der man in den Melodramen die Regieanweisung »Das Theater stellt einen düsteren und wilden Ort dar«[26] antraf.

Der Bedeutung solcher Orte nicht allein als Handlungsschauplätze, sondern als Spielfeld für Balanceakte, Verfolgungsduelle und Kämpfe trug er dabei von Anfang an dadurch Rechnung, dass er sowohl Stoffwahl und Dramaturgie als auch Regie und Bühnentechnik zur Chefsache erklärte und die Einrichtung der Szene durch Handwerker und Dekorateure persönlich überwachte. Schon bevor Daguerre sich um einen neuen Naturalismus in der Lichtführung verdient machte, stieß das Publikum in seinen Stücken auf Landschaften, die den bis dahin theatertypischen Kunstraum aus symmetrisch gestaffelten, die Perspektive an der Mittelachse ausrichtenden Kulissenpaaren verließen und nicht nur durch ihr klar markiertes Lokalkolorit, sondern auch durch ihre Plastizität, ihren Einbau von Realien naturnah wirkten. Als förderlich erwies sich überdies, dass Pixerécourt seine Zuschauer gezielt als Leser adressierte, denen moderne Romane präsenter waren als klassische Dramen. So konnte er darauf zählen, dass ihnen auf der Bühne des Ambigu-Comique auch solche Stätten bekannt vorkamen, an denen sie nie waren, und sie das Theater als Ort erlebten, an denen Fantasien, die sie dank der Druckmaschinen des Buchmarkts mit der Menge teilten, Realität wurden.

---

25 Winfried Wehle, »Französisches Populardrama zur Zeit des Empire und der Restauration«, in: *Neues Handbuch der Literaturwissenschaft*, Bd. 15: *Europäische Romantik II*, hg. v. Klaus Heitmann, Wiesbaden: Athenaion 1982, S. 153-170, hier S. 153f.

26 So bereits die Beobachtung von Paul Ginisty, der dem französischen Melodram eine der ersten Einzelstudien widmete. Vgl. ders., *Le mélodrame. 35 Gravures et Portraits*, Paris: Louis-Michaud 1910, S. 219.

III. Schurkenstück mit schrecklichem Gewitterregen. Pixerécourts *Cœlina*

Pixerécourt war regelmäßigen Besuchern des Boulevard du Temple als Autor ähnlicher Stücke schon aufgefallen, als seine *Cœlina* am 2. September 1800 am Ambigu-Comique Premiere feierte. Trotzdem hat er dem Melodram im Nachhinein eine Schlüsselrolle für die Karriere des Unterhaltungsgenres zugewiesen. In der Auswahlausgabe der Stücke, die er selbst veranstaltete, eröffnet es den ersten Band.[27]

Im Kern des Melodrams liegt die typische Komödienhandlung einer Heirat mit Hindernissen. Cœlina, eine junge Waise mit der Aussicht auf ein reiches Erbe, kann sich erst nach überwundenen Komplikationen mit Stéphany, dem Sohn ihres weniger begüterten Ziehvaters, verbinden. In die Quere kommt den beiden Cœlinas Onkel Truguelin, der es auf das Erbe seiner Nichte abgesehen hat, deshalb eine Heirat zwischen ihr und seinem Sohn einfädeln möchte und keine Scheu hegt, Widersacher notfalls auf brutale Weise aus dem Weg zu räumen. Opfer seiner Intrige ist im Melodram nicht nur Cœlina, sondern auch ein stummer Bettler namens Francisque, den ihr Ziehvater seit ein paar Tagen im Haus der Familie beherbergt, aber wieder – damit beginnt das Drama – auf die Straße setzen möchte, weil das Gästebett für den Onkel benötigt wird. Auf Cœlinas Bitte darf der Bettler bleiben und wird nachts erneut zur Zielscheibe. Diesmal ist es Truguelin, der mit einem Anschlag auf ihn scheitert, weil die Nichte wieder rechtzeitig zur Stelle ist. Während das Mädchen den Onkel fortan verabscheut, setzt der alles daran, ihr und Françisque das Leben weiter schwer zu machen. In den folgenden Verwicklungen sieht Truguelin für eine Weile wie der überlegene Gewinner aus, bevor das Geschick sich gegen ihn kehrt, er in die Defensive gerät und zuletzt nichts Anderes tun kann, als das Weite zu suchen. Das Stück endet mit einem Showdown, der Verhaftung Truguelins, der Verlobung Cœlinas und Stéphanys und der Auflösung des Rätsels um Francisques Identität. Bei dem gutherzigen Stummen handelt es sich, wie jetzt ans Licht kommt, um Cœlinas totgeglaubten leiblichen Vater, der die Niedertracht Truguelins bereits in früheren Jahren zu spüren bekam und das erste Attentat nur mit bleibenden körperlichen Versehrungen überstand, deshalb auf eine Verständigung durch Gesten angewiesen ist.

Angesichts der vielen Glückswechsel, die im Melodram die Kontrahenten auf Trab halten, bleibt für ein kunstvolles Verknüpfen der Handlungsfäden keine Zeit.

---

27 Vgl. Pixerécourt, *Théâtre choisi*, Bd. 1, S. 1-73. – Die kritische Neuedition seiner Werke macht hingegen auch frühere Erfolgsstücke zugänglich. Vgl. *Mélodrames*. Tome I: 1792-1800, Édition critique par Michelle Cheyne, Barbara T. Cooper, Pascal Jouan, François Lévy, Roxane Martin et Sylviane Robardey-Eppstein, Paris: Garnier 2013. Sie wird im Folgenden auch deshalb benutzt, weil sie den Erstdrucken der Stücke folgt und die ursprünglichen Regieanweisungen wiedergibt, die Pixerécourt selbst in seiner Ausgabe letzter Hand erheblich reduziert hat.

Diese schürzen sich nur zu einem »losen und unordentlichen Knoten«,[28] und je angestrengter die gestressten Akteure versuchen, sich in Sicherheit zu bringen, desto weniger können sie sich auf ihr vertrautes Umfeld verlassen, so dass die Sphäre der Zivilität damit auch topographisch in die Ferne rückt. Dem entspricht eine Verteilung des Geschehens auf disparate Schauplätze, die mit jedem Akt wechseln und die Szenerie vom privaten Hausinneren des ersten Akts in den amönen Garten des zweiten und zuletzt in eine raue Gebirgslandschaft verlagern, mit der ein Maximum an Lebensfeindlichkeit erreicht ist.

Dekorateure standen durch den so bezeichneten Parcours vor der Herausforderung, die Bühne mehrfach komplett umbauen zu müssen. Das letzte Bild verlangte ein zerklüftetes Gelände, dessen unfallfreie Durchquerung auch den Darstellern Einiges an Artistik abforderte. An welchen Stellen Engpässe und fragile Stege benötigt wurden, um ein packendes Finale zu garantieren, hat Pixerécourt in einer ausführlichen Regieanweisung erläutert, die seine Detailversessenheit in Inszenierungsfragen verrät.

> *Das Theater stellt eine wilde Gegend dar, die unter dem Namen des Nant-d'Arpenaz-Gebirges bekannt ist. Im Hintergrund verläuft zwischen zwei schroff aufragenden Felsen eine Holzbrücke, unter der ein Wasserfall schäumend herabstürzt und quer über die Bühne weiterfließt, um hinter einer Mühle zu verschwinden, die rechts im Mittelgrund platziert ist; die Tür der Mühle zeigt zur Kulisse hin, während die Fenster den Zuschauern zugewandt sind; unter den Fenstern steht eine steinerne Bank; einige Schritte von der Mühle entfernt, befindet sich eine kleine, morsche Brücke, die auf einen steilen Pfad stößt; dieser führt am Wasserfall entlang hoch auf den Berg. Da und dort erheben sich ein paar Tannen, die das Karge der Umgebung zusätzlich hervorzuheben scheinen. Links gegenüber der Mühle befindet sich eine kleine Ansammlung von Steinen mit zwei oder drei Tannen, vor der man eine Abflachung in der Art einer Bank bemerkt.*[29]

---

28 Menke, Schäfer u. Eschkötter, »Das Melodram. Ein Medienbastard«, S. 14.

29 *»Le théâtre représente un lieu sauvage, connu sous le nom de montagne du Nant d'Arpenaz. Dans le fond, entre deux rochers, très élevés, est un pont de bois, au-dessous duquel se précipite un torrent écumeux, qui traverse le théâtre et vient passer derrière un moulin, placé à droite au second plan ; la porte du moulin fait face à la coulisse, et les croisées sont vis-à-vis des spectateurs ; il y a un banc de pierre au-dessous des croisées; à quelques pas du moulin, se trouve un petit pont très frêle qui communique à un sentier escarpé qui borde le torrent et mène au haut de la montagne. Des sapins répandus ça et là semblent encore faire ressortir davantage l'aspérité de ce séjour. À gauche, vis-à-vis du moulin, est une petite masse de rochers, couronnée par deux ou trois sapins, et au-devant de laquelle on remarque une partie plate, taillée pour faire un banc.«*

Vgl. René-Charles Guilbert de Pixerécourt, »Cœlina, ou l'Enfant du mystère. Drame en trois actes, en prose et à grand spectacle« [1800], in: ders., *Mélodrames*. Tome I: 1792-1800, Édition critique par Michelle Cheyne, Barbara T. Cooper, Pascal Jouan, François Lévy, Roxane Martin et Sylviane Robardey-Eppstein, Paris: Garnier 2013, S. 929-1026, hier S. 1001 [III/1].

Pixerécourt gehörte zu den frühen und exzessiven Nutzern sogenannter Praktikablen, mit denen die Bühne frei bebaut werden konnte,[30] weshalb er Skizzen anlegte, um die Räume lebensweltlich zu verorten, aber sie zugleich für sein Bewegungstheater zuzurichten und Durchlässe wie Hindernisse auszuweisen.[31] Ebenso pedantisch leitete er die Darsteller an und wandte für die Proben ein Vielfaches der Zeit auf, die er fürs Schreiben seiner Stücke brauchte.[32] An der Überzeugung, dass Konzept und Regie in einer Hand liegen sollten – der des Dramatikers –, hat er auch noch festgehalten, als sein eigener Zenit längst überschritten war und er auf die Erfolgsbilanz von 30.000 Aufführungen vor allem mit dem Blick des Archivars zurückschaute, der sich selbst ediert und der Nachwelt als Vermächtnis eine Auswahl seiner besten Dramen in Buchform nebst Kritikerelogen übergibt.[33]

Spätere Theaterhistoriker hat das nicht gehindert, dem Regisseur Pixerécourt größere Verdienste zuzubilligen als dem Autor und das Missverhältnis zwischen naturalistischem Dekor und unwahrscheinlicher Handlung zu beklagen, in der das Gute, wie im Märchen, stets über das Böse triumphiert.[34] Dagegen nahm das zeitgenössische Publikum an seiner melodramatischen »Schwarz-Weiß-Dramaturgie«[35] stärker wahr, auf wie viele Elemente des Wunderbaren Pixerécourt bereits *verzichtete*. Das betraf weniger die Götter und Herrscher, die in der Oper durch die Lüfte schwebten, als die Dauergäste aus der Feen- und Unterwelt, die zum angestammten Personal der Unterhaltungsbühnen gehörten und Pantomimen, Diablerien, Harlekinaden, *pièces féeriques* und heroische Komödien aufmischten. Mit der Mode der Schauerromane kamen zu den Zauberwesen und Dämonen spukende Revenants dazu.[36]

30 »Ses précédesseurs se sont contentés de rideaux et de portants. Il va, lui, remuer le théâtre, user largement des fermes, et sa passion pour les praticables, ira presque jusqu'à l'abus.« Paul Ginisty,*Le mélodrame*, S. 220.

31 Beispiele zeigt Jean-Marie Thomasseau, *Le mélodrame sur les scènes parisiennes de* Cœlina *(1800) à* L'Auberge des Adrets *(1823)*, Lille: Service de reproductions des thèses 1974, S. 385 u. 387.

32 Im Durchschnitt setzte er drei Wochen pro Melodram an, häufig ging es schneller. Willie Hartog, *Guilbert de Pixerécourt. Sa vie, son mélodrame, sa technique et son influence*, Paris: Honoré Champion 1913, S. 186.

33 »Il faut que l'auteur dramatique sache mettre lui-même sa pièce en scène. Ceci est de la plus haute importance. [...] Il ne faut qu'une seule et même pensée dans la composition, dans la confection et dans l'exécution complète d'un ouvrage de théâtre.« René-Charles Guilbert de Pixerécourt, »Dernières réflexions de l'auteur sur le mélodrame«, in: ders., *Théâtre choisi*. 4 Bde., Bd. 4, Nancy: Raybois 1843, S. 493-499, hier S. 495f.

34 Den Tugendkult der Melodramen analysieren eingehend Thomasseau, *Le mélodrame sur les scènes parisiennes*, S. 11-35, und Brooks, *The Melodramatic Imagination*, S. 24-55.

35 Wehle, »Französisches Populardrama zur Zeit des Empire und der Restauration«, S. 158.

36 Vgl. zu den Vorläufern der Melodramen ausführlich Alexis Pitou, »Les origines du mélodrame français à la fin du XVIII[e] siècle«, in: *Revue d'Histoire littéraire de la France* 18.2 (1911), S. 256-296.

Pixerécourt studierte diese Romane auch, nutzte deren Stoffe aber primär für die Profilierung eines neuen Typs des Nachtstücks. Eher als die Unruhegeister aus dem Reich der Toten beschäftigten ihn lebende Unmenschen, die anderen Angst und Schrecken einjagten. Wenn er 1798 in seiner Bühnenfassung von Ann Radcliffes *Mysteries of Udolpho* ein »lebendes Gespenst« auftreten ließ, so nur, um die Erscheinung im Geist der Aufklärung als Täuschung zu überführen und das Übernatürliche, wie Radcliffe selbst, natürlich zu erklären.[37] Schon sein Drama *Victor, ou l'Enfant de la forêt* aus demselben Jahr kam völlig ohne Besucher aus dem Jenseits aus und präsentierte statt der üblichen Wiedergänger und Teufel Musketiere, Räuber, wilde Schlachtszenen im Wald und einen Brigantensohn, der ein moralisches Dilemma lösen muss.[38]

Pixerécourt verdankte die Vorlage für dieses Spektakelstück François-Guillaume Ducray-Duminil, der damals eine Reihe von Bestsellern landete. Vom selben Autor stammte auch der sechsbändige Roman *Cœlina, ou l'Enfant du mystère*, die Basis für Pixerécourts Epoche machendes Melodram. Das Buch erlebte 21 Auflagen und avancierte mit 1.200.000 verkauften Exemplaren innerhalb von 30 Jahren zu einem der erfolgreichsten Titel überhaupt.[39] Im Umgang mit der Vorlage vervollkommnete Pixerécourt die Kunst des Weglassens weiter, musterte große Teile des Personals aus, strich Vorgeschichten und digressive Episoden rigoros zusammen und behielt von den 1.615 Romanseiten nur eine Abbreviatur zurück, die den Verlust an epischer Breite durch gesteigerte Dramatik wettmachte.[40]

In den 24 Stunden, in denen sich die Bühnenhandlung zusammendrängt, fegt ein Ereignissturm über die Akteure hinweg. Schicksalsschlag folgt auf Schicksalsschlag, und dunkle Stunden bleiben nicht auf die Nacht beschränkt, sondern stellen sich schon bei Tag ein – dafür genügt ein bloßer Umschwung des Wetters. Die gewählte Zeitspanne entspricht der Einheitsnorm der klassischen Doktrin. Doch

---

37 Vgl. René-Charles Guilbert de Pixerécourt, »Le Château des Apennins, ou le Fantôme vivant. Drame en cinq actes en prose et à grand spectacle« [1798], in: ders., *Mélodrames*. Tome I: 1792-1800, S. 709-807. – Im Vorjahr war die französische Übersetzung des englischen Originals erschienen und hatte in Paris drei weitere Theaterversionen inspiriert. Näheres zu diesen Kontexten bei Roxanne Martin, »Présentation du *Château des Apennins*«, in: Pixerécourt, *Mélodrames*. Tome I: 1792-1800, S. 685-706.

38 René-Charles Guilbert de Pixerécourt, »Victor, ou l'Enfant de la forêt. Drame, en trois actes, en prose et à grand spectacle« [1798], in: ders., *Mélodrames*. Tome I: 1792-1800, S. 597-682. Vgl. dazu auch Sylvaine Robardey-Eppstein, »Présentation du *Victor, ou l'Enfant de la forêt*«, in: Pixerécourt, *Mélodrames*. Tome I: 1792-1800, S. 565-591.

39 Robert D. Mayo, »Ann Radcliffe and Ducray-Duminil«, in: *Modern Language Notes* 36.4 (1941), S. 501-505, hier S. 505.

40 Das Verhältnis von Roman und Drama untersucht Claire Gaspard, »*Cœlina*, de Ducray-Duminil à Pixerécourt: à l'aube de la ›littérature industrielle‹«, in: *Mélodrames et romans noirs (1750-1890)*, hg. v. Simone Bernard-Griffiths u. Jean Sgard, Toulouse: Presses universitaires du Mirail 2000, S. 125-144.

kann im Melodram nicht mehr die Rede davon sein, dass die Handlung dem Licht der Sonne folgt und dramatische Zeit wie dramatische Aktion »im Hinblick auf einen am Morgen beginnenden Ablauf berechnet«[41] werden. *Cœlina* beginnt am Abend, dem Auftakt einer turbulenten Nacht. Der strahlende Morgen ist im zweiten Akt ein transitorisches Interim und weicht im dritten Akt einem verregneten Spätnachmittag, an dem sich der Himmel, weil überdies ein heftiges Gewitter heraufzieht, rasch verfinstert.[42] Das ist der Höhepunkt des Melodrams, mit dem die Bühnenhandlung sich zugleich über den Roman verselbständigt. Die Regieanweisung fährt fort:

> *Während der Pause zwischen den Akten hört man entfernt das Geräusch des Donners; bald wird das Gewitter stärker und beim Aufziehen des Vorhangs scheint die ganz Natur in Aufruhr; Blitze zucken von allen Seiten, der Wasserfall tobt; der Wind heult, der Regen prasselt mächtig nieder, und die Donnerschläge, die das Echo der Berge hundertfach zurückwirft, dringen mit Schaudern und Entsetzen bis ins Mark.*
>
> Erste Szene.
> Truguelin, *als Bauer verkleidet.*
> *Er wirkt verstört, als er ankommt, und überquert die Bühne wie von Sinnen.*[43]

Dramaturgisch verbindet dieser Akteingang mit dem *beau désordre* des erhabenen Naturschauspiels den kläglichen Auftritt eines kriminellen Ordnungsstörers. Hinter dem Wolkenbruch, der sich mit unheimlicher Energie entlädt, bleibt dunkel, ob eine höhere Macht am Werk ist, die sich hier heimlich in den Gang der Dinge einmischt. Offenbart wird stattdessen Truguelins Gottverlassenheit. Bevor die Tugend derer triumphieren kann, die gegen seine Machinationen wehrlos waren,

---

41 Juliane Vogel, »Solare Orientierung. Heliotropismus in Tragödie und Tragédie en musique«, in: *Barocktheater als Spektakel. Maschine, Blick und Bewegung auf der Opernbühne des Ancien Régime*, hg. v. Nicola Gess, Tina Hartmann u. Dominika Hens, Paderborn: Fink 2015, S. 71-87, hier S. 71.

42 Eine ausführlichere Analyse der Zeitdramaturgie des Melodrams habe ich unternommen in »Komplexität als Zeitfrage. Über Theatergenres mit und ohne Drama«, in: *Komplexität und Einfachheit*. DFG-Symposion 2015, hg. v. Albrecht Koschorke, Stuttgart: Metzler 2017, S. 400-421.

43 »*Pendant l'entracte on entend le bruit éloigné du tonnerre ; bientôt l'orage augmente, et au lever du rideau toute la nature paraît en désordre ; les éclairs brillent de toutes parts, le torrent roule avec fureur, les vents mugissent, la pluie tombe avec fracas, et des coups de tonnerre multipliés qui se répètent cent fois, par l'écho des montagnes, portent l'épouvante et la terreur dans l'âme.*
Scène 1.
Truguelin, *déguisé en paysan.*
Il arrive avec un air egaré et parcourt le théâtre comme un insensé.«
Vgl. Pixerécourt, »Cœlina, ou l'Enfant du mystère«, S. 1001 [III/1].

läuft Pixerécourts Theatermaschine zur Hochform auf, um den Missetäter durch Verkleinerung zu entzaubern.

Welchen Beitrag die Musik zu diesem »grand spectacle« leistete, lässt sich nur über Umwege nachvollziehen. Auf der Bühne des Ambigu-Comique war *Cœlina* nach dem fulminanten Premierenerfolg lange Zeit *en suite* zu sehen und brachte es allein in Paris auf 387 Aufführungen.[44] In einer dieser Vorstellungen saß 1801 der Autor Thomas Holcroft, der beim englischen Theaterpublikum in Ungnade gefallen war, als publik wurde, dass er mit den französischen Revolutionären trotz des Blutbads, das die Jakobiner angerichtet hatten, weiter sympathisierte. Unter dem Titel *A Tale of Mystery* brachte er die *Cœlina* 1802 in einer wiederum verkürzten, auf zwei Akte kondensierten Version in London heraus und konnte sich mithilfe des Melodrams als moralisch zuverlässiger Dramatiker rehabilitieren.[45]

In seiner Version der *Cœlina* – in der die Protagonisten umbenannt sind – hat Holcroft die Angaben zur Szenerie eher kurz gehalten, dafür aber den Einsatz der Musik mit vorgegeben und sich dazu möglicherweise von der Pariser Darbietung anregen lassen, die er besuchte. So liest man bei ihm einen Nebentext, der den gewünschten Klangeindruck an der betreffenden Stelle notenfrei notiert – »*Music: to express chattering contention*« oder »*Music loud and discordant at the moment the eye of* Montano *catches the figure of* Romaldi*; at which* Montano *starts with terror and indignation. […] The music ceases*«.[46] In Anweisungen dieser Art kennzeichnete Holcroft ausdrücklich auch die Nahtstellen zwischen Musik und Rede und trennte klar zwischen einem graduellen Nachlassen der Musik und harten Stopps. Sein Melodram war offenbar von vornherein nicht als Libretto mit dem Anspruch auf Komplettvertonung angelegt, sondern eher für eine Inzidenzmusik disponiert, die punktuell eingesetzt werden konnte, um Situationen topisch zu kennzeichnen oder atmosphärisch zu färben. Außerdem sollte sie das Affektgeschehen amplifizieren und Szenen durch eine Leitmotivtechnik *avant la lettre* miteinander verbinden.[47] Die instrumentalen Arrangements fungierten dabei weniger als genuine Bestandteile des Werks denn als akustische Ausstattungselemente der je konkreten Aufführung,

---

44 Dazu kommen nach Pixerécourts eigener Erfassung 1089 auf französischen Provinzbühnen. Vgl. seine Statistik in: *Théâtre choisi*, Bd. 1, S. LVII.

45 Vgl. zur Genese von Holcrofts *Tale of Mystery* George Taylor, »The First English Melodrama. Thomas Holcroft's Translation of Pixerécourt«, in: Hambridge u. Hicks (Hgg.), *The Melodramatic Moment*, S. 137-150.

46 Thomas Holcroft, *A Tale of Mistery*, A Melo-Drame; as performed at the Theatre Royal Covent Garden, Second Edition, London: Richard Philipps 1802, S. 3 u. S. 15f.

47 Vgl. dazu die Beiträge des Bandes *Theater* mit *Musik. 400 Jahre Schauspielmusik im europäischen Theater. Bedingungen – Strategien – Wahrnehmungen*, hg. v. Ursula Kramer, Bielefeld: Transcript 2014.

die mal als Einlage, mal als Klangkulisse einer Szene und mal für den genau platzierten Einfall des Orchesters im *Agitato* gefragt waren.[48]

Ablesbar ist an Holcrofts Beschreibungen auch, wie sehr das Melodram vom Aufschwung der Instrumentalmusik im 18. Jahrhundert und von der damit eingeleiteten Differenzierung des Ausdrucksregisters profitierte, das über den beschränkten, noch für die Seria-Oper gültigen rhetorischen Katalog von Leidenschaften wie Trauer, Leidenschaft, Schmerz und Raserei jetzt deutlich hinaus ging.[49] Umgekehrt blieb gerade bei den zitathaft gebrauchten Formeln – »(*Hunting-music*)«, »*Joyful Music*«, »*Sweet Music*«[50] – präsent, dass an den sekundären Bühnen die Kapellmeister, die in der Regel mit der musikalischen Einrichtung der Stücke betraut waren, auf Versatzstücke aus dem Fundus zurückgreifen mussten, weil die behördlichen Auflagen für Typ und Ausstattung der Stücke ihnen Anderes untersagten.

Dasselbe galt für die *minor theatres* auf der Südseite der Themse in London, wo Zirkusattraktionen auf dem Programm standen und »Militärspektakel mit Massen von Soldaten, Pferden und Kanonen«[51] besonders populär waren, zumal im Umfeld der Revolutionskriege. Holcroft präsentierte seine *Cœlina* 1802 allerdings am Covent Garden Theatre. Neben dem Drury Lane, dem ältesten Hoftheater der Stadt, war das Covent Garden eines von zwei Londoner Häusern, das über ein königliches Patent mit weitreichenden Lizenzen verfügte, angeführt vom Monopol fürs »legitimate theatre« des Sprechtheaters.[52] Die sogenannten *patent theatres* durften auch Auftragskompositionen für Musikdramen vergeben.

Im Fall der *Cœlina* erhielt den Auftrag Thomas Busby. Seine Partitur ist eine der wenigen Originalkompositionen, die von Melodramen überhaupt erhalten sind.[53] Allerdings mochte Busby Holcrofts Notation nicht immer folgen. Die Ausführung

---

48 Dazu passt die Beobachtung von Thomas Hesselager, dass die Schauspielmusiken, im Gegensatz zu Kompositionen von Opern oder Singspielen, auf dem Weg der Stücke von einer Bühne zur anderen meist nicht mitreisten. Vgl. ders., »*Musik til Skuespil* – Two Methodological Challenges and a Few Observations Occasioned by an Early Nineteenth-Century Danish Manuscript of Incidental Music«, in: Kramer (Hg.), *Theater* mit *Musik*, S. 183-201.

49 Vgl. dazu den Beitrag von Juliane Vogel in diesem Band.

50 Holcroft, *A Tale of Mystery*, S. 3, 25 u. 28.

51 Johann Hüttner, »Sensationsstücke und Alt-Wiener Volkstheater. Zum Melodrama in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts«, in: *Maske und Kothurn* 21.4 (1972), S. 263-281, hier S. 273. Vgl. auch Matthew Buckley, »Early English Melodrama«, in: *The Cambridge Companion to English Melodrama*, hg. v. Carolyn Williams, Cambridge: University Press 2018, S. 13-30.

52 Vgl. Rahill, *The World of Melodrama*, S. 111f.; außerdem Jane Moody, *Illegitimate Theatre in London, 1770-1840*, Cambridge: University Press 2010, S. 10f.

53 Vgl. dazu den Klavierauszug Thomas Busby, *The Overture, Marches, Dances, Symphonies, and Songs in the Melo Drame called* A Tale of Mystery. *Now Performing with universal Applause at the Theatre Royal Covent Garden*, London: E. Riley 1802.

seiner Partitur fiel konventioneller aus als vom Autor erdacht.[54] Die arbeitsteilige Produktionspraxis, die in Paris Maßstäbe für eine moderne multimediale »Piktorialdramaturgie«[55] setzte und Inszenierungsmöglichkeiten des Chiaroscuro ausreizte, führte in London dazu, dass die Originalmusik als Explorationsraum für Originelles oft ungenutzt blieb.[56] Ein Teil des Mysteriums bestand darum in Holcrofts *Tale of Mystery* darin, dass sein Komponist aus ihr keins machte.

IV. Schurkenstück mit wunderbarem Geldregen. Jerrolds *The Rent Day*

Trotzdem schlug die Adaption in England genauso ein wie Pixerécourts Original in Frankreich, und Melodramen dieser Art waren im britischen Theater schnell omnipräsent. Dass in London – anders als in Paris – ausgerechnet die Hofbühnen zu Wegbereitern der neuen Theatermode wurden, hatte ökonomische Gründe. Beide Häuser befanden sich auf Expansionskurs und wollten ihre kulturelle Vormachtstellung durch größere Theatersäle untermauern, brauchten dazu aber eine entsprechend hohe Auslastung. Das Repertoire der Opern und Shakespeare-Dramen, das die Exklusivpatente schützten, war unrentabel und für die Direktionen eher Last als Privileg. Im Covent Garden Theatre, das nach seinem Umbau 1808 über 3.000 Plätze verfügte, warf das legitime Theater – einer späteren Bilanz zufolge – keinen Cent ab, so dass die illegitimen Pantomimen, Spektakelstücke und Melodramen auch für die wirtschaftliche Absicherung des Spielbetriebs unentbehrlich

---

54 So hat jeder Akt des Melodrams in Busbys Komposition ein symphonisches Vor- und Nachspiel. Den ersten Akt eröffnet eine dreisätzige, aus einem Allegro, einem Andantino und einem Rondo sich aufbauende Ouvertüre, die sich musikalisch auf das Paradigma Muzio Clementis bezieht. Vgl. Busby, *The Overture, Marches, Dances, Symphonies, and Songs*, S. 1-8. Clementi gilt auch die Widmung, die Holcroft der Druckversion seiner *Tale of Mystery* vorausschickt. Ob aus eigener Überzeugung oder in einer Reverenz an die Vorlieben seines Komponisten, ist schwer zu entscheiden. Der gebürtige Italiener Clementi konnte im englischen Klassizismus des 18. Jahrhunderts als Exponent einer rationalistischen Version der Empfindsamkeit gelten. Vgl. dazu Anselm Gerhard, *London und der Klassizismus in der Musik. Die Idee der »absoluten Musik« und Muzio Clementis Klavierwerke*, Stuttgart u. Weimar: Metzler 2002.

55 Den Begriff prägt Martin Meisel in seiner Studie *Realizations. Narrative, Pictorial, and Theatrical Arts in Nineteenth-Century England*, Princeton: University Press 1983, S. 38ff.

56 Für die Gewitterszene hatte Busby u.a. einen Chor vorgesehen, der ein Strophenlied mit moralisierender Ausdeutung der Szene vortragen sollte. Für die Aufführung wurde es aber gestrichen. Vgl. Busby, *The Overture, Marches, Dances, Symphonies, and Songs*, S. 30-34. Am interessantesten fiel in seiner Komposition die musikalische Gestaltung einer pantomimischen Szene im ersten Akt aus, bei der Francisco von seinen Wohltätern befragt wird. Vgl. ebd. S. 11f. Interessanterweise ist diese Sequenz in Holcrofts Dramentext musikalisch völlig unmarkiert. Holcroft, *A Tale of Mistery*, S. 8f. – Für entsprechende Hinweise zur Partiturlektüre danke ich Dörte Schmidt.

waren.[57] Ähnlich war die Situation am Drury Lane. Mehrfach stand das Haus vor dem Bankrott. Die Abwendung der Insolvenz gelang zu wiederholten Malen nur dank neuer Melodramen, die sich als Kassenschlager bezahlt machten.

Einen dieser Coups landete 1823 William Thomas Moncrieff mit seinem Indien-Melodram *The Cataract of the Ganges; or, The Rajah's Daughter*, das sich in zwei Akten und zwölf Szenen auf immer neuen Schauplätzen entspann. Besonderen Eindruck machte das Finale, »eines der einfallsreichsten und berühmtesten in einem Schauspiel jener Zeit«.[58] Unter dem Kugelhagel von Feinden sprengte Rajahs Tochter auf dem Rücken ihres Pferdes durch brennendes Buschwerk und entkam ihren Verfolgern nur mit einem Ritt bergaufwärts durch einen Wasserfall.[59] Das aufwendige Szenen- und Kostümbild der Inszenierung, die damals sagenhafte 5000 Pfund verschlang, war eine der ersten Arbeiten, die der Maler Clarkson Stanfield für das Drury Lane anfertigte. Seither blieb sein Name dort Erfolgsgarant. 1817 hatte das Haus die Beleuchtung modernisiert. Stanfield konnte jetzt das neue Gaslicht einsetzen, um mit seinen Dekorationen unerhörte Realitätseffekte zu erzielen.

Beflügelt wurden seine Ideen für Szenenbilder durch das Diorama, das Louis Daguerre im September 1823 im Londoner Regent's Park vorstellte. Drei Monate später kündigte Stanfield selbst ein »Moving Diorama of the Plymouth Breakwater«[60] an. Kurz danach produzierte er als Einlage für Moncrieffs neues Melodram eine filmähnliche Szenenfolge von Orten aus verstreuten Weltgegenden (»The Great Desert«, »The pyramids«, »Mount Vesuvius«, »The City of Babylon«) bei wechselnden Tages- und Nachtzeiten (»Twilight«, »broad day«, »moonlight«), die er »Eidophysikon«[61] nannte, als Reverenz an Philippe-Jacques de Loutherbourg, der sein Vorgänger am Drury Lane war und unter diesem Namen bereits in den 1780er Jah-

---

57 Vgl. Rahill, *The World of Melodrama*, S. 113.

58 Pieter van der Merwe, *Clarkson Stanfield (1793-1867). Die erstaunliche Karriere eines viktorianischen Malers: Seemann, Bühnenmaler, Landschafts- und Marinemaler, Mitglied der Royal Academy*, Köln: Rheinland-Verlag 1979, S. 72.

59 Vgl. W.[illiam] T.[homas] Moncrieff, *The Cataract of the Ganges; or, The Rajah's Daughter*. A Grand Romantic Melo-Drama, in Two Acts, as Performed At the New Theatre Royal, Drury Lane, London: Thomas Richardson 1823, S. 41 [II/6]. In der Vorbemerkung zu diesem Druck der Spielfassung heißt es: »No melo-dramatic production ever met with such decided success, or experienced a greater run; – for upwards of four months, night after night, the theatre was crowded to the very ceiling with admiring myriads. [...] The last scene in particular was the acmè of stage machinery and effect, and the tumults of applause, with which the scene was nightly hailed, were the loudest (we say so without egotism,) ever heard within the walls of a theatre.« Vgl. Remarks, S. [7].

60 Merwe, *Clarkson Stanfield*, S. 27.

61 W.[illiam] T.[homas] Moncrieff, *Zoroaster; or, The Spirit of the Star*. A Grand Melodramatic Tale of Enchantment, in Two Acts, as Performed At the New Theatre Royal, Drury Lane, London: J.[ohn] Limbird 1824, S. 23-26.

ren den »Prototyp eines solchen optischen Spektakels«[62] entwickelt hatte. In einem wieder anderen Diorama trieb Stanfield den Aufwand noch weiter und errichtete, um die Naturgewalt des »Virginia Water« in Szene zu setzen, eine hydraulische Apparatur, die 39 Tonnen Wasser auf die Bühne donnern ließ.[63] Echtes Wasser hatte 1823, damals abgezweigt aus einer Zisterne, die auf dem Dach des Drury Lane als Teil der Brandschutzvorrichtung installiert war,[64] auch bereits den Katarakt gespeist, den in Moncrieffs epochalem Melodram die Tochter Rajahs zu Pferd erklomm. Wie auf den Pariser Unterhaltungsbühnen am Boulevard du Temple wurde am Drury Lane der Maschinenpark der Bühnen- und Haustechnik nicht mehr in erster Linie gebraucht, um zaubermächtigen Göttern und Dämonen freies Spiel für ihre Machinationen zu geben, sondern um der Natur in der Erhabenheit ihrer Weite, Wildheit und entfesselten Zerstörungsmacht Eintritt ins gehegte Reservat des Theaters zu gewähren, damit sie dort in maximaler Intensität erlebbar war.

An der fortgesetzten Arbeit an der Illusion, es gäbe keine Illusion, wirkte die Malerei im Ensemble solcher Artefakte dabei nicht allein durch Hintergrundprospekte mit, die den Schauplätzen der Handlung Authentizität verliehen. Über sie erschloss sich dem Theater auch das Bildarchiv der Kunstgeschichte und mit ihm ein historisches Reservoir von Tableaus, die für die Bühne prädestiniert erschienen, weil sie Menschen in Szenen inneren Bewegt- und Aufgewühltseins einfingen. Szenenbilder, die das Vorbild solcher ikonischer Bildszenen zitierten, beglaubigten ihren Realismus nicht nur durch die offen ausgestellte Affirmation der Malerei, sondern auch durch deren performative Überbietung, da sie auf der Bühne Möglichkeiten der Bildverwirklichung realisierten, die die Bildende Kunst nicht hatte. Es war nur konsequent, dass Stücken um Naturschauspiele mit echtem Wasser am Drury Lane bald Melodramen mit *tableaux vivants* folgten, die mit anderen Mitteln fortsetzten, was Pixerécourt in Paris begann. Die neuen Stücke traten nicht als Abbreviaturen von Erfolgsromanen auf, sondern als Entfaltungen von Dramen, die in den Sujets von populären Bildern lauerten und noch unerzählt waren.

Im Fall von Douglas Jerrolds Melodram *The Rent Day*, das mit dieser Dramentechnik so geschickt umging wie kaum ein anderes, kamen über den Umweg der Bildvorlagen so zugleich Akteure aus niederen sozialen Lebens- und Arbeitswelten auf die Bühne, für die das legitime Theater vorher, wenn überhaupt, nur Komödienrollen vorsah. Jerrolds Stück zitierte schon im Titel ein bekanntes Gemälde, das der schottische Maler David Wilkie, in Londons Kunstszene damals hochgeschätzt für seine Dorfszenen in der Manier der Niederländer, als Auftragsarbeit für einen

---

62 Otto, *Das Theater der Elektrizität*, S. 75-79.

63 Derek Forbes, »Water Drama«, in: *Performance and politics in popular drama. Aspects of popular entertainment in theatre, film and television 1800-1976*, hg. v. David Bradby, Louis James u. Bernard Sharratt, Cambridge: University Press 1980, S. 91-107, hier S. 103f.

64 Merwe, *Clarkson Stanfield*, S. 73.

adeligen Gönner angefertigt hatte. Das Original des Bilds war in der Öffentlichkeit nur zweimal ausgestellt: auf der Sommerschau der Royal Academy 1809 und drei Jahre später im Rahmen einer Werkretrospektive, die der Künstler als Einzelausstellung ausrichtete und das Bild dafür als temporäre Leihgabe vom Besitzer zurückerbat.[65] Breite Popularität verdankte es erst einem Kupferstich Abraham Raimbachs, der 1817 entstand und durch den das Bild in Abzügen zirkulierte und beispielsweise in Schaufenstern von Buchhändlern und Druckern zu sehen war.[66]

Um sich solche Verbreitungswege offen zu halten, war Wilkie mit Raimbach schon beizeiten eine Geschäftspartnerschaft eingegangen. Raimbach stach für ihn auch weitere Gemälde und verdiente sich mit diesen Platten selbst viel Renommee.[67] Darunter war das Bild »Distraining for Rent«, dessen Original schon bei der Erstausstellung 1815 Aufsehen erregt hatte. Douglas Jerrolds Bühnenhit von 1832 nahm beide Gemälde auf und kalkulierte damit, dass die Tableaus, als Nachbilder von Nachbildern auftretend und im Theater zugleich erstmalig zum Leben erweckt, für sich bereits wie sensationelle Enthüllungen der seit Jahren nicht mehr öffentlich gezeigten Urbilder wirken mussten. Die restituierte Bildszene des *Rent Day* eröffnet in dem Stück als stumme Exposition und *Déjà-vu* gleich den ersten Akt (Abb. 1).

> *Scene First: An Apartment in Grantley Hall. Discovered, Crumbs (the Steward), Beanstalk, Farmers, their Wives and Children, Servants, &c. The Characters and Stage so arranged as to form, on the rising of the Curtain, a representation of Wilkie's Picture of »RENT DAY.«*[68]

Für den Bühnenbildner Clarkson Stanfield hatten diese Vorgaben zur Folge, dass er seine eigentlichen Vorlieben – romantische Landschaften und vor allem Seestücke – hintanstellen musste und auch seiner Überzeugung nicht Rechnung tragen konnte, dass »die ganze Szenerie« am besten nur »aus flachen Teilen« bestehen solle, »auf die alle architektonischen oder natürlichen Erhebungen ausschließlich gemalt werden sollten, aber nicht wirklich plastisch modelliert«.[69] Beim Nachstel-

---

65 Vgl. dazu Nicholas Tromans, *David Wilkie. The People's Painter*, Edinburgh: University Press 2007, S. 13, 127 u. 149; Allan Cunningham, *The Life of Sir David Wilkie; with his Journals, Tours, and Critical Remarks on Works of Art; and a Selection from his Correspondence in Three Volumes*; 3 Bde., Bd. 1, London: John Murray 1843, S. 352.

66 Vgl. zur Verbreitung der Kupferstiche Tromans, *David Wilkie. The People's Painter*, S. xxiii.

67 Freeman Marius O'Donoghue spricht in seinem biographischen Artikel über Raimbach von einem »›joint-stock adventure‹«. Vgl. Freeman Marius O'Donoghue, »Raimbach, Abraham«, in: Sidney Lee (Hg.), *Dictionary of National Biography*, 63 Bde., Bd. 47, New York: Macmillan 1896, S. 171f., hier S. 171.

68 Douglas Jerrold, *The Rent Day.* A Domestic Drama, in Two Acts. As Performed at the Theatre Royal Drury Lane, Second Edition, London: C.[lement] Chapple 1832, S. 1.

69 Merwe, *Clarkson Stanfield*, S. 26.

len der Bilder Wilkies auf der Bühne kam es weniger darauf an, mithilfe neuer Bilder Raumillusionen zu erzeugen, als beim Realisieren der *tableaux vivants* auch alle nötigen Realien herbeizuschaffen, Interieurs mit Objekten einzurichten und ganze Zimmer zu möblieren.[70]

Abb. 1: Abraham Raimbach, The Rent Day. *Kupferstich nach dem Gemälde von David Wilkie (1817, Stadtmuseum Amsterdam)*



Als Bewohner dieser Stuben lernt man in Jerrolds Drama Bauern kennen, die mit großen Sorgen umgehen, wie viele englische Landarbeiter zu dieser Zeit.[71] Die Pacht ist fällig, doch nicht alle können zahlen. Drei Männer aus der Nachbarschaft,

70 Zugleich minimierten sich auf diese Weise Brüche zwischen Figur und Grund. Martin Meisel macht in seiner Studie zur Piktorialdramaturgie darauf aufmerksam, dass sonst oft »nineteenth century scenographic art« und »the spectacle of actor and grouping« in Konflikt traten: »actors and stage crowds, in motion and in depth, were sure to destroy the scale and perspective of paint«. Aus Protest gegen eine solche ›Beschädigung‹ seiner Arbeit durch den Regisseur hat sich Stanfield 1834 gar aus einer Produktion zurückgezogen. Meisel, *Realizations*, S. 43.

71 Frederick Burwick, *British Drama of the Industrial Revolution*, Cambridge: University Press 2015, S. 191-196.

die den links am Tisch sitzenden Gutsverwalter Crumbs umdrängen, setzen sich für Martin Heywood ein, den das Pech besonders hartnäckig verfolgt. Missernten und Viehseuchen haben sein Vermögen aufgezehrt. Nun kämpft er mit hohen Schulden. Am Ende des ersten Akts ist die Lage so prekär, dass die Pfändung seines Hausrats bevorsteht. Der Schauplatz hat zu Heywoods Farm gewechselt. Martin sitzt zerstört am Tisch, während Crumbs' Büttel Bullfrog ungerührt das Zimmer mustert und »[o]ne bedstead«, »one table«, »[o]ne toasting-fork«, »one bird-cage« und »one baby's rattle« als Inventar von Wert notiert. Währenddessen bietet die Familie Heywood ein Bild der Verzweiflung, das szenisch exponiert wird, indem die Bühnenhandlung sich erneut in ein *tableau vivant* verwandelt.

> Martin: God help us! God help us! (*buries his face in his hands. Bullfrog seats himself on bed; and other Characters so arrange themselves as to represent WILKIE's Picture of »DISTRAINING FOR RENT«.*)[72]

Im *Rent Day* sind Bilder damit nicht nur Relais von Schauplatzwechseln und Sensoren atmosphärischer Umschwünge, sondern, mehr noch, Teil und Antrieb einer Handlung, die in der Alternanz von Stummheit und Dialog, Stasis und Bewegung auch das Schwanken von Erregungszuständen und Schockmomenten nachvollzieht und damit über die Dynamik der Bildregie vermittelt, was sonst durch Orchestereinwürfe artikuliert wird. Tatsächlich lässt der Dramentext keine Rückschlüsse darauf zu, ob Instrumentalmusiken überhaupt noch gebraucht wurden.[73] Die zwei *tableaux vivants*, die den ersten Akt rahmten, boten dafür jedenfalls nur kurze Intervalle. Die Darsteller waren bestenfalls für wenige Minuten in der Lage, in ihren Posen reglos auszuharren.[74] Die Fiktion des Gemäldes wurde wesentlich durch den Vorhang mit erzeugt, der die Labilität der Pose kaschierte, indem er durch sein Öffnen und Fallen die Zeitspanne verkürzte, in der das Tableau als unbewegtes Bild gesehen werden konnte. Das ›Als ob‹ vermeintlich kontingenter Zäsuren der Ent-

---

72 Jerrold, *The Rent Day*, S. 32 [I/5]. – In einer späteren Druckfassung hat Jerrold die Akteinteilung revidiert; aus den ursprünglich zwei Akten wurden drei; die Szene mit dem Kulminationspunkt des zweiten *tableau vivant* erhielt auf diese Weise größere dramaturgische Eigenständigkeit. Vgl. Douglas Jerrold, »The Rent-Day. A Domestic Drama. In Three Acts«, in: *Modern Standard Drama*, hg. v. Epes Sargent, Bd. XXVIII, New York: William Taylor 1846, S. 22-26.

73 Vgl. dagegen das Titelblatt des Erstdrucks von Jerrolds »nautischem Melodram« *Black Eyed Susan*, auf dem ausdrücklich vermerkt ist, dass bei der Inszenierung Melodien von Charles Dibdin – vermutlich aus dessen Oper *The Waterman* (1774) – benutzt wurden. Douglas Jerrold, »Black-Eyed Susan or All in the Downs. A Nautical Drama in Three Acts«, in: *English Century Plays of the Nineteenth Century*, Bd. 1: *Dramas 1800-1850*, hg. v. Michael R. Booth, Oxford: Clarendon Press 1969, S. 151-200, hier S. 151.

74 Vgl. dazu Bettina Brandl-Risi, *BilderSzenen. Tableaux vivants zwischen Bildender Kunst, Theater und Literatur im 19. Jahrhundert*, Freiburg: Rombach 2013.

Abb. 2: Abraham Raimbach, Distraining for Rent. *Kupferstich nach dem Gemälde von David Wilkie (1828, Stadtmuseum Amsterdam)*



hüllung und Verhüllung verschleierte, welche Grenzen der Bühne selbst gesetzt waren, um den im Bild festgehaltenen Augenblick auf Dauer zu stellen.

Neue Anstrengungen des Verdeckens und Entdeckens prägen in der Folge auch den zweiten Akt. Wie sich bald herausstellt, sind die Pachtschulden nicht die einzigen offenen Rechnungen. Heywood hat im Unglück Glück, weil sich am Zahltag gleich mehrere Fremde auf dem Gutshof einfinden, die mit ihren Nachtaktivitäten dafür sorgen, dass sein Peiniger, der Gutsverwalter, ebenfalls gewaltig in Bedrängnis kommt. Auf Crumbs haben es vor allem zwei Ganoven abgesehen, die ihn noch von früheren Diebestouren kennen und die wahre Identität des alten Kompagnons verraten möchten, um das auf ihn ausgesetzte Lösegeld zu kassieren. Ein dritter Gast hat sich als Freund des Gutsbesitzers Grantley eingeführt, der sich bislang nie um seine Güter kümmerte und sein Geld dem Hörensagen nach zum Spieltisch trägt.

In der Nacht geht es auf Heywoods Farm hoch her, weil zumal die männlichen Akteure nichts unversucht lassen, um die Gunst der Stunde zum eigenen Vorteil zu nutzen. Martin sieht sich nach dem nächsten Schiff in Richtung Karibik um, hat von Stellenangeboten auf Plantagen gehört, ist deshalb zwischenzeitlich au-

ßer Haus. Die Ganoven wittern ihre Chance für weitere Beutezüge. Der eine lauert Martins Frau auf, der andere dem Gutsbesitzerfreund: »he has heaps of guineas, rings, and a brilliant snuff-box«.[75] Crumbs plant im Hintergrund die heimliche Flucht, während Bullfrog sich im Haus der Heywoods auf deren Hab und Gut stürzt, als sei die Pfändung bereits ein *fait accompli*. Morgens wacht er, noch bezecht, in Martins und Rachels Ehebett auf. Wilkie rückte dieses Bett bereits in seinem Gemälde »Distraining for Rent« prominent ins Bild. Noch größere Bedeutung kommt im Melodram dem Lehnstuhl zu, den Martin erst am Vorabend mit Vehemenz verteidigt hatte.

> Martin (*taking the arm-chair.*) Here I sit – in my grandfather's chair: the chair of that old man, who, for forty years, paid rent and tithe to the last guinea. Here I sit![76]

Das großväterliche Erbstück ist der Inbegriff des durch jahrzehntelange Arbeit verdienten Familienbesitzes und zugleich Treuepfand, das als Tauschobjekt nicht ohne weiteres veräußert werden kann. Martin will den Stuhl sogar mit an Bord des Schiffs nehmen, als der Verdacht der Untreue, den die Ganoven auf seine Frau lenken, ihn in seinem Entschluss des Auswanderns bestärkt. Dazu kommt es aber nicht, weil Martin die Fernreise dank eines letzten überraschenden Glückswechsels erspart bleibt.

Mit der Abkehr von der Abkehr sentimentalisiert *The Rent Day* die Bindung an den Herkunftsort und gibt damit auch Aktionsspielräume preis, die noch das nautische Melodram, das englische Modegenre schlechthin der 1820er Jahre, weidlich ausreizte. Mit seinem ersten großen Erfolgsstück *Black-Eyed Susan* hat Jerrold selbst zum Aufstieg dieses Stücktyps beigetragen.[77] In *The Rent Day* spielt die Figur des Matrosen indessen nur mehr eine marginale Komparsenrolle,[78] und auch das Schiff, das Martin hätte davontragen sollen, taucht nicht auf. Das ist deshalb bemerkenswert, weil Schiffe seit der Zeit der Napoleonischen Kriege auf Londons Unterhaltungsbühnen regelmäßig aufkreuzten. Häuser wie das Sadler's Wells Theatre hatten für diese Zwecke ein eigenes Bassin mit einem gewaltigen Fassungsvermögen von 230 Tonnen konstruieren lassen, um die Erfolgsgeschichte der britischen

75 Jerrold, *The Rent Day*, S. 46 [II/2].

76 Jerrold, *The Rent Day*, S. 31 [I/5].

77 Stefanie Retzlaff, »›Clouds roll over the sea – thunder again‹. Dramaturgien des Ephemeren im nautischen Bühnenmelodram«, in: *Flüchtigkeit der Moderne. Eigenzeiten des Ephemeren im langen 19. Jahrhundert*, hg. v. Michael Bies, Sean Franzel u. Dirk Oschmann, Hannover: Wehrhahn, 2017, S. 245-265; Ankhi Mukherjee, »Nautical Melodrama«, in: *The Cambridge Companion to English Melodrama*, hg. v. Carolyn Williams, Cambridge: University Press 2018, S. 47-60.

78 »Sailor. (*speaking at door.*) Now, master, if you're for starting, we shall sail in an hour. Here's a whole crew of neighbours, too, coming to take leave of you. – (*disappears from door.*)« Jerrold, *The Rent Day*, S. 58 [II/4].

Marine für Spektakelstücke auszubeuten, in denen man die Triumphe der nationalen Flotte im Reenactment nachspielte.[79] Im *Rent Day* dagegen verschließt die Szene sich dem Ozean und belässt mit den karibischen Inseln auch sämtliche Heterotopien mit exotischem Appeal im Off. Als »domestic drama« wird stattdessen ein Subgenre profiliert, das im Zeichen der Heimatliebe die Immobilität bejaht – womit im Bühnenraum auch Fahrzeuge obsolet werden, die den Schnelltransport der Akteure an entlegene Orte hätten übernehmen könnten.

Ganz konsequent hat Jerrold hier die Paraderolle eines Requisits mit *deus ex machina*-Qualitäten nur einem simplen Gebrauchsding angetragen, das *per se* dazu geschaffen ist, die Sesshaftwerdung zu befördern. Es ist der gut gehütete Lehnstuhl, der am Ende des zweiten Akts offenbaren darf, was in ihm steckt. Als Martin ihn im handgreiflichen Gefecht mit Bullfrog verteidigt, löst sich die Lehne, und ein geheimes Fach springt auf, aus dem Goldmünzen herausstürzen – ein letztes Vermächtnis des toten Großvaters, wie ein beiliegender Zettel erklärt, und ein Geldregen, der auf der Szene für den Wegfall aufwendigerer Apparaturen vom Typ der Wasserfall-Installation entschädigt, die Stanfield einst für das »Virginia Water« austüftelte. Mit einem Schlag ist Martin wieder liquide. Das Happy End ist perfekt, als Crumbs beim Fluchtversuch gestellt wird und sich der elegante Gast aus London als generöser Gutsbesitzer Grantley selbst entpuppt. Durch die noble Geste, Martin umgehend als Eigentümer der Farm einzusetzen, straft der Squire den schlechten Ruf, der ihm vorauseilte, Lügen.

Die auf diese Weise mitvollzogene Aufgabe des sozialen Dramas zugunsten der Routinen der Komödiendramaturgie haben spätere Jerrold-Leser wiederholt bedauert.[80] Dem ist entgegenzuhalten, dass das Melodram trotzdem doppelbödig endet. Die Moral wird durch die Belohnung tugendhafter Pächter und Grundherrn, die sich als integre Menschen über alle Klassengrenzen hinweg versöhnen,

---

79 Vgl. dazu ausführlich Forbes, »Water Drama«.

80 Vgl. Hartmut Ilsemann, »Radikalismus im Melodrama des frühen neunzehnten Jahrhunderts«, in: *Radikalismus in Literatur und Gesellschaft des 19. Jahrhunderts*, hg. v. Gregory Claeys u Lieselotte Glage, Frankfurt a.M. u.a.: Peter Lang 1987, S. 65-83, Gabriele Rippl, »Victorian Melodrama. Thomas Holcroft's *A Tale of Mystery* and Douglas William Jerrold's *The Rent Day*«, in: *A History of British Drama. Genres – Developments – Interpretations*, hg. v. Sibylle Baumbach, Birgit Neumann u. Ansgar Nünning, Trier: WVT 2011, S. 207-222; mit generellerem Bezug auf das Genretypische von Jerrolds Lösung: Rohan McWilliam, »Melodrama and Class«, in: *The Cambridge Companion to English Melodrama*, hg. v. Carolyn Williams, Cambridge: University Press 2018, S. 163-175. Dagegen verweist Christian Krug auf die komplexe, mit anderen inneren Konflikten umgehende Figur des Gutsverwalters Crumbs, die sich im Melodram einer Abfindung mit konventionellen Lösungen nach bewährtem Gattungsschema widersetzt. Vgl. ders., »Frühviktorianische Populärkultur: Douglas Jerrolds *The Rent Day*«, in: *Viktorianismus. Eine literatur- und kulturwissenschaftliche Einführung*, hg. v. Doris Feldmann u. Christian Krug, Berlin: Erich Schmidt 2013, S. 25-38.

nicht schlicht gefeiert, sondern ausdrücklich an den Zufall günstiger Fügungen geknüpft, wobei gleichzeitig nicht verhehlt wird, dass diese sich in Wirklichkeit nur selten einstellen. Das letzte Wort behält in dieser Sache – ausgerechnet – Crumbs' Büttel Bullfrog, der den Gang der Dinge aus materieller Sicht bewertet, indem er aus der Fiktion des Stücks heraustritt und ungerührt wie immer an den Realitätssinn des Publikums appelliert:

> Bullfrog. Well, this is capital. I see. […] Friendship and generosity are very well; but – (*to Martin.*) now; it doesn't concern you, you're a freeholder: all of us here aren't so lucky: therefore, as business is business, I trust nobody here will forget
>
> »THE RENT DAY.«[81]

In ihm, dem dubiosen Geschäftsmann mit dem Namen einer hässlichen Kröte, wird das Chiaroscuro der melodramatischen Ästhetik und Dramaturgie so noch einmal ostentativ nach außen gekehrt, denn das Mischwesen hält es in Jerrolds *Rent Day* wie sein Schöpfer. Es agiert flexibel und sieht zu, dass es von beidem profitiert: den Machinationen übler Bösewichte wie der Rehabilitation der unschuldigen Opfer, für die effektvoll inszenierte Theatercoups stets von neuem sorgen. Zum legitimen Theater wird das Melodram als ›Bastardgenre‹[82] im 19. Jahrhundert mit solchen Mischkalkulationen nicht. Für die Sicherung seiner Popularität, die den Theatern ein auskömmliches Wirtschaften, das Warten und den kontinuierlichen Ausbau auch der hauseigenen Maschinerie ermöglichte, war das jedoch nicht nötig.

81 Jerrold, *The Rent Day*, S. 65 [II/4].

82 Thomasseau, *Le mélodrame sur les scènes parisiennes de* Cœlina (1800) *à* L'Auberge des Adrets (1823), S. 12; außerdem Schäfer, Menke u. Eschkötter, »Das Melodram – ein Medienbastard«.

Maschine und Melodram. Wie Tiecks *Der gestiefelte Kater* das Theater vorführt

Bettine Menke

Ludwig Tiecks Schauspiel *Der gestiefelte Kater* (1797/1816/1844)[1] reflektiert das Schau-Spiel und seine Rahmungen auf die Theaterbühne. Es vollzieht die Reflektion des theatralen Spiels *ins* und *im* Spiel mit der, mit Benjamin gesprochen, »offenkundige[n]« »Technik« des »Spiel im Spiel«, mit der »auf der Bühne« eine Bühne »aufgeschlagen«, »gar der Zuschauer-Raum in den der Bühne einbezogen« werde,[2] in einer Verschiebung. Für den Prolog ist angewiesen: »*Die Szene ist im Parterre*« (S. 492), in »einem kleinen Theater« gebe »man das Parterre auf, um es zur Szene zu ziehen«.[3] Die Grenze des Einbezugs aber ist unentschieden, zufolge der Nebentexte auch die »Galerie«, gar das ganze »Schauspiel« beteiligt.[4] Das ›Publikum‹ manifestiert sich im Ausgriff auch über das Parterre, derart über jene Beschränkung hinaus, die der zur Geschichte des Gothaer Theaters an deren Ende gehörende Heinrich August Ottokar Reichard vorgibt, wenn er im von ihm herausgegebenen Gothaer *Theaterkalender* 1775 dem ›gebildeten‹ Parterre ein ›Beurteilungs‹-Recht durch Pochen und Zischen zubilligte.[5] Nicht nur ist in *Der gestiefelte Kater* die theatrale An-

1 Ludwig Tieck, »Der gestiefelte Kater. Ein Kindermärchen in drei Akten mit Zwischenspiel, einem Prologe und Epiloge«, Erstdruck 1797 (in *Volksmährchen*), in »Zweite Abteilung« des *Phantasus* 1816, in: ders., *Phantasus*, hg. v. Manfred Frank, Frankfurt a.M.: Deutscher Klassiker Verlag 1985, S. 490-566, nach dieser Ausgabe im Folgenden im Text und in den Fn. mit Ang. der Sz. zit. Es wurde wiederholt zum großen Vergnügen der Zuhörenden vorgelesen, erst 1844 auf Veranlassung des Königs von Preußen in Berlin uraufgeführt (*Phantasus*-Kommentar, S. 1385).

2 Walter Benjamin, *Ursprung des deutschen Trauerspiels*, in: ders., *Gesammelte Schriften* [= GS], hg. v. Rolf Tiedemann, Hermann Schweppenhäuser u.a., Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1972ff., Bd. I.1, S. 203-430, hier S. 261.

3 Eine späte Bemerkung Tiecks zit. *Phantasus*-Kommentar, S. 1385.

4 So weiter im Paratext: »– *Das Schauspiel ist voll, man schwatzt durcheinander, mehr Zuschauer kommen, einige drängen, andre beklagen sich*« (S. 492). Umstandslos ist die Galerie mit Lärmen, Lachen, »*Geschrei*« (S. 497, 533f., 558) einbezogen.

5 Heinrich August Ottokar Reichard, »Versuch über das Parterre«, in: *Theaterkalender* (Gotha), 1775, S. 47-63, hier S. 48, 52-55; zu Reichards Leitung des Gothaer Hoftheater 1775-1779 u. dem Theater Kalender, vgl. in »*Unter die Preße und ins Publikum*«. *Der Schriftsteller, Publizist, Thea-*

ordnung: Trennung und Bezug von Schau-Spiel und Publikum, ins ›Inn're‹ eingefaltet, sondern es wird auch des Darstellungszeitraums Bezogenheit aufs ›Außen‹ der Darstellung, auf andere Räume ins Schauspiel eingespielt: mit der Maschine (*mechané*), die das theatrale Geschehen als nicht ›von innen‹ regiertes, als nicht einem dramatischen Rahmen sich fügendes kenntlich macht, und mit den im theatralen Zeitraum an- und in ihn einfallenden Kontingenzen von allem Möglichen. Hier kommen dauernd die darstellend ausgeschlossenen Ränder ›ins Bild‹.

I. *Parekbase* – was da ›zum Vorschein kommt‹ …

Die *Parekbase*, mit der eine Bühnenfigur sich aus der Rede-Szene abwendet, die dramatische Kohärenz unterbricht, spielt deren Außen an und ein. Sie wurde der antiken Komödie, die sie sich erlaubte, als Fehler angekreidet, von Friedrich Schlegel umgewertet,[6] der umgekehrt *tout court* die romantische Ironie als »eine *permanente* Parekbase« bestimmt.[7] F. Schlegels Einsätze zur Ironie lesend befindet Paul de Man nebenbei, »in the plays of his friend Tieck the parabasis is constantly being used«.[8] Sie werden öfters mal als Beispiele »romantischer Ironie« aufgefasst,[9] mit der, so etwa Benjamins Abhandlung zur romantischen *Kunstkritik*, die Form, die als solche je begrenzt ist, »aus sich heraus« »treibt«.[10] Waren *Parabasen* spezifische Chorpartien in attischen Komödien, in denen der Chor u.a. die Zuhörenden

terintendant und Bibliothekar Heinrich August Ottokar Reichard, Katalog zu Ausstellung Gotha 2008, S. 18, 21-24; Bezug auf den *Theaterkalender*, vgl. Tieck, *Der gestiefelte Kater*, S. 539.

6 Friedrich Schlegel, »Vom ästhetischen Werthe der Griechischen Komödie« (zuerst in: *Berlinische Monatsschrift* 24, 1794), in: *Kritische Friedrich-Schlegel-Ausgabe* [= KFSA], hg. von Ernst Behler, Paderborn u. München: WBD 1979, Bd. 1, S. 19-33, hier S. 30.

7 F. Schlegel, »Zur Philosophie (1797)« [Fr. 668], in: ders., *Philososphische Lehrjahre (1796-1806)*, KFSA Bd. 18, 1963, S. 79-117, hier S. 85.

8 Paul de Man, »The Concept of Irony«, in: ders., *Aesthetic Ideology*, Minneapolis: University of Minnesota Press 1996, S. 163-184, hier S. 178.

9 Benjamin, *Der Begriff der Kunstkritik*, in: GS Bd. I.1, S. 7-122, hier S. 84. Vgl. Peter Szondi, »Friedrich Schlegel und die romantische Ironie. Mit einer Beilage über Tiecks Komödien«, in: ders., *Schriften II*, hg. v. Jean Bollack u.a., Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1978, S. 25-31; sowie: Ulrike Landfester, »›… die Zeit selbst ist thöricht geworden…‹. Ludwig Tiecks Komödie *Der gestiefelte Kater* (1797) in der Tradition des ›Spiel im Spiel‹-Dramas«, in: *Ludwig Tieck. Literaturprogramm und Lebensinszenierung im Kontext der Zeit*, hg. v. Walter Schmitz, Tübingen: Niemeyer 1997, S. 101-133, hier S. 127f.; Stephan Kraft, »Eine Theorie der Romantik aus dem Geist der Komödie. Friedrich und August Wilhelm Schlegel im produktiven Dialog über das komische Theater«, in: *Athenäum* 22 (2012), S. 65-102, hier S. 69; Ulrich Breuer, »Ethik der Ironie? Paratextuelle Programmierungen zu Friedrich Schlegels Idee der Komödie und Ludwig Tiecks *Der gestiefelte Kater*«, in: *Athenäum* 23 (2013), S. 49-76, hier S. 64, 72, 74f.

10 Benjamin, *Der Begriff der Kunstkritik*, S. 73.

und Zuschauenden adressiert,[11] ist die *Parekbase* eine Geste der Rede, mit der eine Bühnenfigur sich abwendet aus der Szene der dramatischen Rede, die dramatische Illusion des Bühnengeschehens unterbricht,[12] dieser eine Distanz zu sich einträgt, und die außerhalb der dramatischen Szene Zuhörenden und -schauenden impliziert, die *theatron*-Achse bespielt. Indem sie die ›innere‹ Schließung der dramatischen Illusion unterbricht, ja dementiert, lässt sie die Theatralität des Theaters, das Medium hervortreten, das mit der Verpflichtung der theatralen Präsentation auf innere Kohärenz der Darstellung (›nach Aristoteles‹, wie auch ›neuerdings‹ seit Mitte des 18. Jahrhunderts) vergessen, eskamotiert oder verstellt sein sollte.[13] In der Abwendung der Sprecher*innen auf der Bühne aus der dargestellten Sprechhandlung, aus der Kontur der dramatischen Person und der Szene der dramatischen Rede heraus, adressieren diese anderes und die anderen, was und die das Dargestellte, so Diderot, ganz aus sich ausschließen sollte und die Darstellenden vergessen machen sollten, um der geschlossenen Illusion und der affektiven Teilhabe der Zuschauenden willen. Diesen Abschluss des darstellenden Schauspiels ›von innen‹ stellt Diderots bekannte *fiktive* ›vierte Wand‹ vor.

In Tiecks *Gestiefelter Kater* gehören neben *dramatis personae*, bzw. einem Kater, die immer mal aus der Rolle fallen,[14] sich aufs Stück, das sie spielen, aufs Geschehen des Schauspiels,[15] wie auch explizit ans Publikum wenden, zur potenzierten dargestellten Handlung auch die ›vor der Rampe‹ gespielten enthusiasmierten oder

11 Vgl. die Parabasen in Aristophanes *Die Vögel*, in: ders., *Komödien*, griech./dtsch., übers., eingel., komm. v. Peter Rau, Darmstadt: WBG 2016, Bd. 2, S. 213-335, hier S. 269-277, 293-297, Apostrophierung der Zuschauenden vs. 753-768, 785-800, der Richter vs. 1102-1114. Sie waren wie alle Chorlieder nicht Teil der ›dramatischen Handlung‹, deren Szenen als *Episodien* (der Protagonisten) zwischen diese gefügt wurden. Parekbatische Publikums-Anreden machen auch die komischen Protagonisten (*Die Vögel*, v. 30).

12 de Man, »The Concept of Irony«, S. 178f.; vgl. Schlegel, »Vom ästhetischen Werthe der Griechischen Komödie«, S. 30; auch: Breuer, »Ethik der Ironie?«, S. 64; Kraft, »Theorie der Romantik aus dem Geist der Komödie«, S. 76, 78, 67f.

13 Vgl. Samuel Weber, »Introduction. Theatricality as Medium«, in: ders., *Theatricality as Medium*, New York: Fordham University Press 2004, S. 1-30, hier S. 1f., 6-8, 28-30. Bez. des von den »Theaterreformern des 18. Jahrhunderts« entworfenen antitheatralen Theaters vgl. Christopher Wild, *Theater der Keuschheit – Keuschheit des Theaters. Zu einer Geschichte der (Anti-)Theatralität von Gryphius bis Kleist*, Freiburg i.Br.: Rombach 2003, S. 57-59, 64, 222-262.

14 Ein Schauspieler, der einen Kater (Hinze) spielt, der einen Jäger ›vorstellt‹ (S. 516f.), wird im gespielten Publikum diskutiert (S. 494, 499, 515), ausführlichst kommentiert (S. 534-537), und wird ausfällig: »*Er sträubt sich, knurrt und klaut den Hanswurst*.« »Ihr kratzt ja wie eine Katze./*Hinze lacht boshaft*.« (S. 525). Das mag Teil der dargestellten Szene sein; aber gerade *dadurch*, dass er daraus fallen kann, wird das *Schauspielen* des Katers akzentuiert (vgl. S. 533).

15 Vgl. S. 510, 548 u.ö. »(Gottlieb) Bald, sehr bald muß es geschehn, sonst ist es zu spät, – es ist schon halb acht, und um acht ist die Komödie aus.« (S. 542).

verärgerten »Zuschauer«, wie auch der Maschinist, der Dichter, der Souffleur,[16] die vor und außerhalb der darstellenden Szene und deren Rahmen bleiben müssten. Die *Parekbase* ist als Geste *Ereignis*, ein Bruch, eine Öffnung durch die Abwendung, die sich unterbrechend einlässt, für die nicht schon entschieden ist, was/wer (da) spricht, auch wenn sie sich zur Einlage dehnt. Durch *Parekbase* wird die theatrale Zweiheit von gespielter dargestellter Person und den Schauspielenden, das in keiner dramatischen Figuration aufgehende Theater-Spielen *aus*gespielt. In diesem Sinne gibt Benjamin die Formel der *Parekbase*: »Der Schauspieler soll sich die Möglichkeit vorbehalten, mit Kunst aus der Rolle zu fallen.«[17] für ein solches Theater aus, das das »Bewußtsein, Theater zu sein« »ununterbrochen« *produktiv* mache, was er der »romantischen Ironie« und Tiecks Stücken aber nicht zuerkennen mag.[18] In Tiecks Schauspiel wird die Abwendung, die die ›Illusion‹ der Darstellung unterbricht, mit der die als solche begrenzte ›dramatische *Form*‹ auf das von ihr Ausgeschlossene, das Produkt auf das Produzierende, das Dargestellte aufs Spielen (unter)brechend Bezug nimmt, in einen weiteren ›dramatischen Rahmen‹ *eingeholt*. Daher wohl spricht Benjamin von der »alte[]n Tiecksche[n] *Dramaturgie* der Reflexion«,[19] die das theatrale *Geschehen*, das das Verhältnis des Gezeigten zum Zeigenden austrägt, eskamotiert. Ist ironisch, in der Reflexion der Form, das Dargestellte aus sich verschoben, gäbe die potenzierte Darstellung, nimmt man sie als solche, (bloß) eine eher platte Satire auf die Philister und Banausen im Theater.[20]

---

16 Einige Zuschauer, Dichter, Maschinist wie »Das Publikum« sind als »Personen« verzeichnet (S. 490f.). Das im *Phantasus* darauf gleichfalls fiktiv ›vorgelesene‹ Schauspiel »Die verkehrte Welt. Ein historisches Schauspiel in fünf Aufzügen« (S. 567-660), das die Reflexion des Spiels im Spiel auf andere Weise vollzieht, hat neben dem Maschinisten, der u.a. seine Blitz- und Donner-Maschinen erklärt (S. 588-590), auch den Theaterdirektor usw.; Schauspieler und *dramatis personae* kreuzen wie umgekehrt verliebte Zuschauer die Bühnengrenze.

17 Benjamin, »Was ist das epische Theater?« (1939 anonym erschienen), in: GS Bd. II.2, S. 532-539, hier S. 538.

18 So Benjamin in »Was ist das epische Theater? Eine Studie zu Brecht« (erste Fass. 1931, im Druck der *Frankfurter Rundschau* gestoppt), in: GS Bd. II.2, S. 519-531, hier S. 522. Das dürfe mit der »romantische[n] Ironie […], wie zum Beispiel Tieck sie im ›Gestiefelten Kater‹ handhabt«, gerade nicht verwechselt werden (S. 538f.); vgl. Bettine Menke, »Gesture and Citability: Theater as Critical Praxis«, in: *Critical Stances. The Stakes of Form*, hg. v. Beate Söntgen u.a., Berlin: Diaphanes 2020, S. 261-295, hier: 262-272, 276-283, 289-295.

19 Benjamin, »Was ist das epische Theater?« (1931), S. 529 (Hvhg. BM).

20 Darin lassen sich zeitgenössisch abgenutzte Debatten wiedererkennen, vgl. Jan Lazardzig, »Ruhe oder Stille: Anmerkungen zu einer *Polizey für das Geräusch*«, in: *Agenten der Öffentlichkeit. Theater und Medien im frühen 19. Jahrhundert*, hg. v. Meike Wagner, Bielefeld: Aisthesis 2014, S. 97-116, hier S. 113-115. Tiecks »Posse« führe »sowohl die Kunstkennerschaft als Farce vor[…]«, wie sie »auch den Geschmack einfacher Bürger der Lächerlichkeit preisgibt« (Benjamin Wihstutz, »Kritik des Parterres. Zur Agonistik des Geschmacks um 1800«, in: *Theater als Kritik. Theorie, Geschichte und Praktiken der Ent-Unterwerfung*, hg. v. Olivia Ebert u.a., Bielefeld: transcript 2018, S. 409-418, hier S. 417, vgl. 410-414).

Aber (auch) die romantische Ironie, die das Spiel in sich reflektiert, schließt sich doch nicht in erneuter (dramatischer) Rahmung, sondern jede jeweilige Darstellung ist je wieder und noch aus sich heraus verwiesen auf das, was sie allererst hervorbringt, und was sie ausschließen muss. Das in/auf sich gefaltete Schauspiel im *Gestiefelten Kater* ›thematisiert‹ die die Darstellung ermöglichende Figuration, die »Zufälligkeit«[21] abzuscheiden hat, in des Spiels eingefalteter Doppelung den Rahmen des Spiels,[22] und mit dessen Brüchen oder Löcherungen das von diesem ausgeschlossene Außen. »*Alles ist umsonst, der Lärm wird immer größer, alle Schauspieler vergessen ihre Rollen, auf dem Theater eine fürchterliche Pause. – Hinze ist eine Säule hinan geklettert*.« (S. 533). Wer fällt da aus welcher Rolle, wenn der (gespielte) Kater Hinze, der einen »Jäger« vorzustellen hat, oder der Schauspieler (?) aus Angst, Scham oder Trieb eine Säule erklettert? Um der Darstellung willen darf, was auf der Bühne in die Sicht der Zuschauer gebracht wird, nicht als Kontingenz der Physis und der Leben begegnen. In Hinsicht der zu konstituierenden Figuren und ihrer Handlungen wird der unverständliche, dumme Körper ausgeschlossen, er wird durch die Fiktion der ausdrucksvollen Gestalt vergessen gemacht, insofern er für die Person, die er zu ›tragen‹ hat, irrelevant sei. Aber der ›tierische‹ Körper (nicht nur der des Katers)[23] kann vom Theater nicht ausgeschlossen werden; die verstehend, figurierend immer wieder auszuführende Scheidung zwischen dem, was der Darstellung angehöre, und allem möglichen sicht- und vernehmbar Werdenden, die im Sinne der Verpflichtung auf die darstellende Verkörperung (des sprechenden Handelns) durchzusetzen versucht wird, ist auf dem Theater nie gesichert: Niest die dargestellte Person oder der physisch anwesende Körper der/s Schauspielerin/s?[24]

Das theatrale Dispositiv impliziert das Verhältnis des Theaters zum *Außen*, lässt es dem Schauspiel ›innen‹ ein. Nichts ist auf der Bühne, auch nicht in der ›darstellenden Szene‹, was nicht zugleich einem anderswo: anderen, nicht szenischen Räumen, anderen Zeiten angehört und diese in den Bühnenraum einschleppt. Mit Samuel Weber: »everything that takes place on stage relates, constitutively, to what has taken and will take place off-stage«: »[it is] never just on the stage but always

21 Benjamin, *Der Begriff der Kunstkritik*, S. 73.

22 So wird der Rahmen des »Kindermärchens«, dessen »Komödienzettel« im »Parterre« gelesen wird, gleichsam aufgeführt. Tiecks *Der gestiefelte Kater* verzeichnet auch Prolog, Epilog und Zwischenspiele.

23 So Hinze parekbatisch »*Sie ziehn ihm das Haar aus.*/Au! Mau! Miau! Prrrst!/(König) Hört er [»der Jäger«] maut fast wie eine Katze.« (S. 528, vgl. S. 523-530; vgl. den »Natur!«-Anruf fürs aus der Rolle (des Jägers) Fallen, S. 517). Zitiert wird die historisch überholte Körpermaschine, wenn Hinze am Hofe aufgeschnitten werden soll, um dem königlichen Blick die »Maschinerie«, »Walze« zu zeigen (S. 530f.), vielleicht mit Shakespeares (wohl) einziger »machine«-Stelle in *Hamlet* (II.2, v. 124), selber eine Theatermaschine.

24 Vgl. Christoph Menke, *Gegenwart der Tragödie. Versuch über Urteil und Spiel*, Frankfurt a.M.: Suhrkamp 2005, S. 125f., 124-133.

somewhere else as well«, »split between both here and everywhere«, »elsewhere«.[25] Was theatral ›vor Ort‹ ›ist‹, ist nicht es selbst, mit Weber, »strukturell« »auf die Außenwelt angewiesen, nie ganz in sich abgeschlossen«.[26]

Der gestiefelte Kater, der den Rahmen des Spiels doppelt, lässt auf die Ungewissheit treffen, wo die über die Figur entscheidende konturierende Grenze zwischen dem ›eigentlich Dargestellten‹ und dem bloß Kontingenten, Nicht-Bedeutsamen, Randphänomenen oder Resten verläuft. »Was ist denn das wieder? – Wie kommen denn diese Menschen in Gottliebs Stube?«, zeigt sich einer der gespielten Zuschauer irritiert (S. 538). »Who's there?« wird im Eingang des *Hamlet* die mit jedem Auftritt verbundene Frage ausgegeben, werden »questionable shapes« an der Bühnengrenze zur Selbst-Identifizierung aufgefordert[27] und, so liest Juliane Vogel, »die grenzenlose Population [der] […] unrealisierten Gestalten, die im *off* des Theaters ein namenloses Dasein führen, in den Modus der Kenntlichkeit überführt«.[28] Die als »diese Menschen« namenlosen und unkenntlichen sind ›hier‹, zu Beginn des dritten Aktes, *jene*, deren Verhehlung für die dramatische Darstellung Programm ist: der Dichter und der Maschinist.

Im ungestalten Lärm, »*ein gewaltiges Pochen und Pfeifen im Parterre*«, das eine »fürchterliche Pause« macht: ein Loch in der Darstellung, »fürchterlich« der dramatischen Darstellung, die ein solches unbedingt vermeiden sollte,[29] in dem sie auf das andere verwiesen ist, was sie nicht ist und nicht inkludiert, »*kömmt*« der »Dichter« irregulär »*bestürzt aufs Theater*: Meine Herrn, – verehrungswürdigstes Publikum, – nur einige Worte.«[30] Derart ist gleichsam auf die Bühne gebracht, dass, wie F. Schlegel vorbringt, im parekbatischen Bruch »Dichter und […] Publikum« »zum Vorschein« »kommen«.[31] Das kann im Rückgang auf das Konzept der *thea-*

---

25 Samuel Weber, »The Incontinent Plot (*Hamlet*)«, in: *Literatur als Philosophie – Philosophie als Literatur*, hg. v. Eva Horn, Bettine Menke, Christoph Menke, München: Fink 2006, S. 233-252, hier S. 236f. Paradigma des auf der Bühne Erscheinenden ist das unbestimmte »it«, »thing«, »ghost«.

26 Samuel Weber, »Vor Ort. Theater im Zeitalter der Medien«, in: *Grenzgänge. Das Theater und die anderen Künste*, hg. v. Gabriele Brandstetter, Helga Finter, Markus Weßendorf, Tübingen: Narr Verlag 1998, S. 31-51, hier S. 34.

27 *Hamlet*, I.1, v. 1, und I.4, v. 43-44.

28 Vgl. Juliane Vogel, »›Who's there?‹ Zur Krisenstruktur des Auftritts in Drama und Theater«, in: *Auftreten. Wege auf die Bühne*, hg. v. dies. u. Christopher Wild, Berlin: theater der zeit 2014, S. 22-37, hier S. 27, 30-34.

29 Daher das ›Gesetz‹ der szenischen Verkettung (*lysis*, nach Aristoteles) in der französischen tragédie, auch bei Gottsched, vgl. Juliane Vogel, *Aus dem Grund. Auftrittsprotokolle zwischen Racine und Nietzsche*, München: Fink 2018, S. 94-98; vgl. Wild, *Theater der Keuschheit*, S. 259f.

30 II.4, S. 533, vgl. Prolog, S. 495f.; *bestürzt*, »*hervorstürzend*«, das *irreguläre* ›Auftreten‹ des Dichters, S. 558, 541.

31 So F. Schlegel, »Vom ästhetischen Werthe der griechischen Komödie«, S. 30; vgl. August Wilhelm Schlegel,*Vorlesungen über dramatische Kunst und Literatur*, in: ders. *Kritische Ausga-*

tralen mimesis nach Platon begründet werden, demnach »der Dichter eine ›Rede vorträgt, als wäre er ein anderer‹ und deswegen das dem Dichter Angehörige zwischen den Reden herauswerfend nur die Wechselreden übrig lässt«.[32] Den ›Theaterreformern‹ des 18. Jahrhunderts zufolge »besteht«, so Christopher Wild, »[d]ie Wirksamkeit und Intensität der dramatischen Darstellung […] darin, daß sich der Poet hinter die Kulissen zurückzieht und die Figuren scheinbar ohne seine Hilfe, quasi aus eigenem Antrieb und in eigenem Namen ›reden und handeln läßt‹«.[33] Für die »dramatische Darstellungsweise« ist, so auch August Wilhelm Schlegel, gefordert, dass »der Dichter hinter seinen Personen verschwinde[t]«.[34] Wo jemand aus seinem »Charakter herausgefallen« ist, heißt das in Tiecks *Die verkehrte Welt*: Der Dichter »kuckt« »hervor« (S. 643). In »dramatischer Darstellungsweise«, der die Parabase daher »zuwider« sei, müssen die Personen »ganz so reden und handeln, als wären sie unter sich, und keine bemerkbare Rücksicht auf den Zuschauer nehmen«.[35] Allein derart ist die »vernünftige« repräsentationale Illusion möglich, auf der die gespielten Zuschauer bei Tieck bestehen (S. 499, 533), die das Theater, das die Darstellung ermöglicht, und das Spiel, das die Vorstellung ist, vergessen (machen) sollte.[36] Sonst, so Wild für die Theaterreformer, werden die Zuschauer daran erinnert, »daß es sich dabei um Theater handelt«, auf dem »Komödianten«, nicht »Könige und Helden«, einen »präexistenten Text« zitieren.[37] Diesen spielt *Der gestiefelte Kater* aber aus, und zwar als in der theatralen Präsentation, in der er aufgehen müsste, vergessener, soufflierter, unaufhörlich entstellter, verlassener,[38] wie dann auch mit seiner Schriftlichkeit (vgl. unten IV. u. V.). Statt des vermeintlich ›von innen‹ reglementierten Geschehens der dramatischen Handlung zeigt sich in deren Riss oder Unterbrechung der Dichter, dessen sog. »wahre Kunst […] darin

---

be, hg. v. Giovanni Vittorio Amoretti, Bonn u. Leipzig: Kurt Schröder, 1923, Bd. I, 6. *Vorl.* Bd.1, S. 127-148, hier S. 132f.

32 Wild, *Theater der Keuschheit*, S. 239f.; Platon *Politeia*, 394b, 393a-c.

33 Wild, *Theater der Keuschheit*, S. 240f.; im Gottsched'schen antitheatralen Drama »›kömmt der Poet gar nicht zum Vorscheine; sondern es reden lauter andre Leute, die mit an den Begebenheiten Theil haben‹« (zit. Wild, S. 251). Das Medium hat sich zu verflüchtigen, damit »der Eindruck entsteht, die Begebenheit […], finde vor den Augen und Ohren der Rezipienten tatsächlich im gleichen ›Augenblick‹ statt« (S. 248). Zugleich *bändigt* das ›repräsentationale Konzept‹ einer in sich selbst konsistenten, ›von innen‹, aus Charakteren entfalteten Handlung die Kraft der *mimesis* (S. 243f.).

34 A.W. Schlegel, *Vorlesungen*, S. 133.

35 A.W. Schlegel, *Vorlesungen*, S. 133.

36 Wild, *Theater der Keuschheit*, S. 260f.

37 Wild, *Theater der Keuschheit*, S. 251, 262.

38 Der Dichter »hat gut Rollen-Schreiben, wir machen im Spielen doch ganz andre daraus«, so »Hanswurst« (S. 541).

besteh[en würde], sich selbst [hinter der (vermeintlich) ›inneren‹ Kohärenz der redenden Figuren und deren Redehandeln] zu verbergen«, und zwar, so Gottscheds Verdikt, *als* ein bloßer »Maschinenmeister« des Geschehens.[39] »[S]ichtbar von außen« »manipulier[end]«, so Gottsched, lenkt er »die Aufmerksamkeit des Zuschauers auf [die] virtuose Kunstfertigkeit«, die das, was zu sehen und zu hören ist, ermöglicht. Dagegen müsste die Kunstfertigkeit der ›äußerlichen‹ Vorrichtungen und Fügungen dessen, was nur als von innen gehaltene ›dramatische Form‹ gerechtfertigt sein sollte, durch die *ars* des Dichters verhehlt sein (die zugleich sich selbst verbirgt). Dem Postulat der ›inneren Kohärenz der Fabel‹, des ›inneren Zusammenhangs‹ der Handlung sah bekanntlich Aristoteles den Maschineneinsatz entgegenstehen, den er daher aus der ernsthaften *mimesis*, aus der Tragödie verbannt wissen wollte.[40] Denn die *mechané* zeigt auch sich selbst, führt stets auch vor, dass nicht ›innerer‹ Handlungszusammenhang das Geschehen ausmacht, sondern dieses ›äußerlich‹ gefügt, kontingent ist. Das akzentuierte Benjamin für die *barocken* Theatermaschinen: wie diese die Szenen ›auf offener Bühne‹ vor den Augen der Zuschauer wechseln,[41] so »vollzieht« sich »die barocke Intrige [...] wie ein Dekorationswechsel auf offener Bühne, so wenig ist die Illusion in ihr gemeint«, gibt das barocke Trauerspiel vielmehr dem *plotter* der *Machinationen* »in grelles Licht gestellte Sonderszene[n]«, die *mise a abyme* des theatralen Dispositivs ihrer Dramaturgie.[42]

39 Hier und das Folgende Gottsched nach Wild, *Theater der Keuschheit*, S. 253 u. 240.

40 Aristoteles zufolge stellt der »Eingriff eines Gottes [*mechané*]« selbstreferentiell die Äußerlichkeit der Fügung durchs Theater vor (*Poetik*, 1454a, insb. zu Euripides). Zu Gottscheds Anschluss vgl. Wild, *Theater der Keuschheit*, S. 253-260.

41 Vgl. Benjamin, *Ursprung des deutschen Trauerspiels*, S. 254. Durch die Einführung des »Kulissenwesen« wird die »mehrmalige Verwandlung des Bühnenbildes« »zum spektakulären Regelfall der barocken Bühne«, die Technik »erlaubte es, vor den Augen der Zuschauer innerhalb kürzester Zeit eine maschinell betriebene Inversion und Partialisierung des Raumes vorzunehmen« (Jan Lazardzig, *Theatermaschine und Festungsbau. Paradoxien der Wissensproduktion im 17. Jahrhundert*, Berlin: Akademie Verlag, 2007, S. 38f.)

42 Benjamin, *Ursprung des deutschen Trauerspiels*, S. 254, vgl. 303-309. Seit Mitte des 18. Jahrhunderts werden mit den Theatermaschinen die *Machinationen* der *Intrige*, wie der *plot* im Deutschen um 1800 noch heißt, scharf abgewiesen (S. 254). Benjamin zufolge stelle »das hochbedeutende Medium des Puppentheaters«, das als Modell für das Spiel der Intrige taugt, das »Spielhafte« der barocken Schauspiele vor (S. 262, 303f.). »Die Tradition sieht das Motiv der Manipulation ins Bild gesetzt, wenn die Technik, mit der eine Figur geführt wird, auf der Szene erscheint. Doch wird nicht gerade dadurch sichtbar, daß die Führungstechnik einen Spielraum generiert, der Spieler und Figur gemeinsam ist?«, so Sibylle Peters, »Figuren/Theater – Fragmente einer Sprache der Dinge«, in: *de figura. Rhetorik – Bewegung – Gestalt*, hg. v. Gabriele Brandstetter u. Sibylle Peters, München: Fink 2002, S. 327-339, hier S. 335, 338.

Der Maschinist, der im *Gestiefelten Kater* offenbar bereits hinter den Kulissen die Strippen gezogen, offene Szenen-*Verwandlungen* erzeugt hat,[43] gleichsam die ›Wahrheit‹ über den Dichter: die ›äußere‹ Organisation des zu sehen und zu hören Gegebenen, kommt nun wie dieser – im Bruch mit der dramatischen Kohärenz – ›zum Vorschein‹. Er und der Dichter, deren Verhehlung Programm dramatischer Darstellung wäre, sind ›gegen jedes Protokoll‹ auf der Bühne, wo mit dem Vorhangs-Aufzug der dritte Akt begonnen hat: in der »*Bauernstube*«, sichtbar:

> (Maschinist) Sie verlangen auch wahrhaftig zu viel, daß das alles so in der Eil, ganz aus dem Stegereife zu Stande kommen soll. [...] (Dichter) *fällt vor ihm nieder*: [...] wenn das Mißfallen des Publikums bei irgend einer Stelle wieder so laut ausbricht, so lassen Sie auf einen Wink von mir alle Maschinen spielen! Der zweite Akt ist so schon ganz anders geschlossen [wo bereits entliehener Bühnenzauber, großes Maschinen-Spektakel aufgeboten wurde, vgl. unten in III.] als er in meinem Manuskripte steht. (S. 538)

Mit ihnen ist, was hinter die Kulissen gehört, das *off* der *Vor*richtungen, hier für Nachbesserungen *im laufenden* Geschehen, das längst schon nicht mehr das des ›Stückes‹ ist, wie es im »Manuskripte steht«, ›in die Szene‹ gebracht. Anders als in vielen Backstage-Stücken werden hier nicht die *anderen* nicht-sichtbaren diffusen Räume (und deren *andere* Zeiten), auf die der Darstellungsraum angewiesen ist, aus denen er ›gespeist‹ wird, als weitere wiederum gerahmte ›homogene‹ Darstellungsräume etabliert und eingemeindet.[44] Vielmehr finden hier umgekehrt die ins *off* Gehörigen sich *on* vor: auf der Bühne, im dem ›Spiel im Spiel‹ zugedachten ›szenischen Raum‹, im Rahmen des Guckkastens, *als solche*, die *fehl am Platz* sind.[45] Sie sind sicht- und hörbar entblößt, »beschämt«, verwirrt und verwirrend.[46] Mit diesen nicht-dahin(?)-Gehörenden invadieren die ungestalten Ränder, die uneinsehbar, vor und außerhalb der darstellenden Szene bleiben müssten, den Darstellungsraum. »Was ist denn das wieder? – Wie kommen denn diese Menschen in Gottliebs Stube?« (S. 538). So zeigt sich mit der Bühne der Raum der Darstellung (derart des Dargestellten) als *nicht* gesicherter, als der poröse, perforierte, der er ist,

43 »Es wird verwandelt!« bemerkt einer der fiktiven ›Zuschauer‹ (I. Akt, 1./2. Szene, S. 504), das vollzieht sich sichtbar, offenbar ›auf offener Bühne‹; zum im Gothaer Theater möglichen schnellen Szenenwechsel, vgl. den Beitrag von Ulrike Haß im vorliegenden Band. »Verwandlung« ist die Zauberei des Popanz im III. Akt, S. 555f.

44 So ist etwa in Wedekinds »Lulu« die Theater-Garderobe schlicht ein weiterer ›szenischer‹ Innenraum.

45 Was »gar nicht auf dem Theater vorgefallen wäre, wenn man zwischen den Kulissen nur etwas mehr Raum hätte« (S. 540), im *off*, wohin beide gehören.

46 »(Maschinist) Was ist denn das? – Wer hat denn die Gardine aufgezogen? (Dichter) Alles Unglück strömt auf mich ein, ich bin verloren! – *Er flieht beschämt hinter die Kulissen.*« (S. 538).

um überhaupt theatraler Darstellungsraum sein zu können, als nicht der Darstellung vorbehaltbarer, der »Gefahr zufälliger Ankünfte und wilden Erscheinens«, so Vogel,[47] *ausgesetzter* Raum. Jederzeit kann sich in diesem (»Bauernstube«/Bühne) *irgendwer* einfinden (das geschieht auch dauernd – üblicherweise bei geschlossenem Vorhang, vor und nach den zeitlichen Grenzsetzungen der Vorstellung). Umgekehrt muss, was dem Publikum sicht- und hörbar wird, »auf dem Theater *vorgefallen*« ist (S. 540, Hvhg. BM), im Rahmen der dramatischen Darstellung als etwas, ›was dazugehört‹, als lesbare Figur etabliert werden, um die Kontingenz des Vorfallenden abscheidend figurierend einzuholen. Die mit allen, aus dem *off* kommend, auf der Bühne sich Zeigenden aufgeworfene, nicht gültig auflösbare Frage punktiert hier (und wiederkehrend) das vorgestellte theatrale Geschehen: »Gehört denn das zum Stück?«.[48] Die Frage stellt sich hinsichtlich allen, irgendwas, im theatralen Zeitraum sichtbar-Werdenden und zielt auf den Unterschied, der verstehend zwischen Dazugehörigem und bloßem Rest oder Rand müsste gemacht werden können (vergessen Sie's, so der depotenzierte Hanswurst).[49] Wenn der Sitz-Nachbar kennerisch Bescheid gibt: »Natürlich das motiviert ja die nachherigen Verwandlungen.« (S. 539), wird ausgeplaudert, dass bekanntlich für die Verwandlungen ein Maschinist hinter den Kulissen zuständig ist, der aus der Sicht der dramatischen Darstellung verfehlt: von außen (im wörtlichen Sinne) »motiviert«. Die »Verwirrung« (S. 538) von ›innen‹ und ›außen‹ der Darstellung betreibt das Schauspiel mit Lust.

II. ›Parodie‹, ein Spiel mit dem Spiel, ein »italiänischer« und andere Buffo(s)

Im Gesprächsrahmen von Tiecks *Phantasus* trifft den fiktiv vorgelesenen *Gestiefelten Kater* umgehend der Tadel, »daß das Theater das Theater parodieren wolle, und

---

47 Vogel, »›Who's there?‹«, S. 23f.

48 S. 539, vgl. 540, 541f., 513, 519.

49 Er gibt Auskunft: »Geruhen Sie doch zu vernehmen (und das ist die Ursach, weshalb ich komme), daß die vorige Szene, die sie eben sahen, gar nicht zum Stücke gehört.« »Sind Sie also illudiert gewesen, so ist es wahrlich um so schlimmer, und es hilft nichts, Sie müssen dann so gütig sein und die Mühe daran setzen, diese Täuschung aus sich wieder auszurotten; denn von jetzt an, verstehn Sie mich, von dem Augenblicke, daß ich werde abgegangen sein, nimmt der dritte Akt erst seinen Anfang.« (S. 540). Das nicht ›dazu-Gehörige‹ muss ausgeschlossen, aktiv vergessen werden. Aber es vermehrt und die Irritationen vermehren sich mit jedem solchen Bescheid: »Wie kömmt denn der Hanswurst nun in die Bauernstube?« (S. 539); vgl. (Hanswurst) »Noch eins! – Auch was jetzt unter uns vorgefallen ist, gehört, genau genommen, nicht zum Stück« (S. 541f.). Mit jedem Wort der Erklärung: es war eine »Zugabe«, dehnt sich die parekbatische ›Zugabe‹, wird nicht Zugehöriges hinzugefügt, die Unterbrechung der dramatischen Handlung diese ›heillos‹ suspendieren.

man also ein Spiel mit dem Spiele treibe« (S. 564). Aber »der Scherz über das Theater« sei doch, wird erwidert, »mit der« »Entstehung des Theaters« entstanden.[50] »Mit der Tragödie beginnt ihre ›Parodie‹«, so Christoph Menke mit Friedrich Nietzsche, die das theatrale Spiel, das auch die Tragödie ist, ausspielt.[51] Das Theater »kann es kaum unterlassen, sich selbst zu ironisieren«, heißt es gesprächsweise im *Phantasus* weiter. Da die »Zweiheit« von darstellender Illusion und des Spiels, das diese ermöglicht, die theatrale Darstellung ausmacht, muss die dramatische Darstellung, will sie nicht (nur) selbst-beschränkt: Konstitutions-vergessen sein, sich ›ironisieren‹,[52] (gegen sich) ausspielen, was sie nicht integriert: das *Spiel*, *als* das allein das Drama, daher im ›Zwiespalt‹ mit sich, überhaupt etwas vorstellt.[53] Die »spielhafte« Einfaltung des Spiels in sich, Modus ›romantischer Reflexion‹, die es ›verkleinernd‹ ›umrahmt‹ ins Spiel hineinspiegelt,[54] schließt sich nicht in (erneuter) Rahmung mit sich zusammen, sondern die Ironisierung der Darstellung rückt diese aus sich heraus und verweist jedes Dargestellte je wieder an das, was dieses nicht ist, ans Theater-Spielen, das mit diesem nie zusammenfällt. *Der gestiefelte Kater* macht mit den Potenzierungen der Einfaltungen des Spiels und seiner Ränder *ins* Dargestellte je wieder und stets noch ungewiss, wo die über die Form ent-scheidende Grenze zwischen dem Dazu-Gehörigen und derart dem ›eigentlich Dargestellten‹ und dem bloß Zufälligen, Nicht-Bedeutsamen, den Randphänomenen, Resten, Zutaten jeweils verläuft.

---

50 Dafür wird »Aristofanes« angeführt (S. 564-566; Komm. *Phantasus*, S. 1378f.). In *Die Vögel* fällt etwa der Wiedehopf (/Tereus) ›paratragisch‹ aus der Rolle: »das ist die Art, in der mich Sophokles [in seiner Tragödie] schimpfiert« (vs. 100, Tragödien- und Theater-›Scherze‹, vgl. vs. 753-768, 785-800, 444-447, 1102-1114).

51 C. Menke, *Gegenwart der Tragödie*, S. 139. Die »freie Entfaltung« des *Spiels*, aus dem »auch die Tragödie besteht«, lässt »die Tragödie in die Komödie umschlagen«, deren »dramatisch dargestellte Praxis« durch die »Freiheit spielerisch-ironischer Vollzüge« bestimmt sei (S. 136-138). Umgekehrt war die Tragödie, Gottsched zufolge, anfangs auch Komödie, musste von dieser, vom Theater gereinigt werden, um Tragödie *erst* zu *werden* (vgl. Wild, *Theater der Keuschheit*, S. 232-236).

52 Shakespeare »ironisiert« »die wunderliche Absicht des Theaters, eine Geschichte in größter Lebendigkeit vor uns hinzustellen«, »wo er in diesem Augenblick sein Schauspiel für Wahrheit ausgibt« *und* »das Theater selbst als Lüge und schwache Nachahmung herabsetzt« (S. 565).

53 Zur »Ironisierung« der dramatischen Form z.B. in »Tiecks Komödien«, vgl. Benjamin, *Der Begriff der Kunstkritik*, S. 83-85, vgl. 73; zur Reflexion des Spiels in diesen vgl. ders., *Ursprung des deutschen Trauerspiels*, S. 262. Die »Reflexion von Schein und Spiel« (S. 261f.) ist aller, und sei sie noch so ernst gemeinter, theatralen Darstellung, die es nur im *Spiel* gibt, notwendig. Nur verfehlt: ›naturalistisch‹ könnte sie dieses vergessen machen. Das ist *kein* »Zirkel«, »der in sich selbst zurückkehrt« (Tieck, S. 564), sondern eine Zweiheit: im Zwiespalt mit sich; vgl. B. Menke. »Gesture and Citability«, S. 272-275.

54 Vgl. Benjamin, *Ursprung des deutschen Trauerspiels*, S. 306, 262.

Von der »rhetorischen Ironie«, die es darauf anlegt, mit dem Gesagtem etwas *anderes* ›eigentlich‹ zu meinen, unterschied F. Schlegel eine nicht (nur) »auf ironische Stellen begründet[e]« Poesie; diese sei »im Äußern, in der Ausführung die mimische Manier eines gewöhnlichen guten italiänischen Buffo«.[55] Die »*permanente* Parekbasis« sei demnach, so liest de Man, als unterbrechende Wendung und Verschiebung aufzufassen, die überall und in jedem Moment eintreten oder eingetreten sein kann,[56] so dass keine Gewissheit über den Redegegenstand, über die Redeposition und deren Adressierung zu gewinnen ist. Mit de Man: »the buffo is a parabasis […] an interruption of a narrative line«,[57] derart würde »ununterbrochen« das *Theater* ›produktiv‹,[58] im Geschehen, in dem potentiell jederzeit was anderes geschehen (sein) kann.

Auch der italienische *Pulcinella*, so stellt Giorgio Agamben ihn vor, ist (paradoxal) »reine Parabase«: »Pulcinella spielt nicht in einem Drama, er hat es immer schon unterbrochen, ist immer schon abgetreten über […] ein Hintertürchen […], ausgetreten aus der oberflächlichen, unbeständigen Handlung«.[59] Und so reduziert sich der Hanswurst des *Gestiefelten Katers* ausnimmt – »[l]eider nur ein Deutscher« und »verbannter Flüchtling« heißt er sich selber[60] – steht er doch nicht nur für den Streit der sich dignifizierenden Kunstform mit dem Vergnügen des Pöbels, sondern auch er taugt zum parekbatischen *Vorkommen* (mit Worten, »die eigentlich nicht zum Stücke gehören«), wo niemand (anderer) ›aus seiner Rolle‹ ›vorkommen‹ will: um ausgelacht zu werden (S. 539).[61]

---

55 F. Schlegel, »Lyceums Fragmente«, KFSA Bd. 2, hg. v. Hans Eichner, 1967, S. 152 [Nr. 42].

56 »Parabasis is the interruption of a discourse by a shift in the rhetorical register.« »But […] Irony is not just an interruption; it is (and this is the definition which he gave of irony), he says, the ›permanent parabasis‹.« »irony is everywhere, at all points the narrative can be interrupted« (de Man, »The Concept of Irony«, S. 178f., 183; vgl. F. Schlegel, »Zur Philosophie«, S. 85; zur »Ironie der Ironie«, ders., »Über die Unverständlichkeit«, KFSA Bd. 2, S. 363-372, hier S. 368).

57 de Man, »The Concept of Irony«, S. 178.

58 Benjamins Formulierung zum ›gestischen Theater‹ entleihend, vgl. »Was ist das epische Theater?« (1931), S. 522.

59 Giorgo Agamben, *Pulcinella oder Belustigung für Kinder in 4 Szenen*, München: Schirmer/Mosel 2018, S. 45.

60 S. 524. Aufgerufen ist die »symbolische[] Verbannung des Hanswurstes von der Bühne der Neuberin« (Wihstutz, »Kritik des Parterres«, S. 410), bekanntlich keine flächendeckende und keine endgültige; vgl. Joel B. Lande: *Persistence of Folly: On the Origins of German Dramatic Literature*, Ithaca u. London: Cornell Univ. Press, 2018, S. 93-101, 236, 324).

61 Das parekbatische Hervorkommen, das verm. zur Klärung parekbatischer Verwirrungen dienen soll, führt stets in weitere Verwirrung: »(Hanswurst) Meine lieben deutschen Landsleute – (Schlosser) Ich denke das Stück spielt draußen in Asien? (Hanswurst) […] jetzt aber, verstehn Sie mich, jetzt rede ich ja zu Ihnen als bloßer Schauspieler zu den Zuschauern« usw. (S. 539f.). Mit jedem Wort der Erklärung: es »war eine Zugabe«, gehörte (gar) nicht dazu, dehnt sich die parekbatische Unterbrechung: die Zugabe immer wieder und weiter (s.o. Anm. 49), wird

Der Hanswurst »ist [so Jean Paul ziemlich unvermittelt in der *Vorschule der Ästhetik*] der Chor der Komödie«, kein »Charakter«, sondern »spiele[]« »alles bloß«.[62] *Als* »reine Parabase«, wie Schlegels »italiänischer Buffo«, entspricht auch *Pulcinella*, Agamben zufolge, dem Chor der antiken Komödien, der in der »Unterbrechung der Handlung« »schlagartig« der »lustige, lärmende, freche Schwarm« wird, der er »gewesen war«.[63] Auch er ist, so Agamben, »kein Charakter«, vielmehr »bunter Haufen, der die kennzeichnenden Charakterzüge aller Figuren der Komödie enthält«, »ohne Geschichte, wie die Engel oder der Pöbel«.[64] Er sperrt sich dem Darstellungsregime, das im 18. Jahrhundert durchgesetzt worden sein soll, der durch den individuellen Charakter zentrierten inneren »Kohärenz der Fabel« als des repräsentionalen ›inneren Zusammenhangs‹ des Dargestellten,[65] mit der das Theater und sein Spiel verstellt, von Theatralität gereinigt sein soll – oder ist vielmehr ›immer schon‹ aus ihm *ausgetreten*: Seine »Streiche« (*lazzi*) oder Possen widerstreiten »ungereimt« ›innerer‹ Wahrscheinlichkeit des Geschehens,[66] durchbrechen jäh die Folge der Handlung(en) und setzen sie (und ihre Logik) unterbrechend aus.[67] In ihnen manifestiert sich die Zeitlichkeit des Spiels, in der sie statthaben, in der

---

die Ungewissheit über die dramatische Handlung und nicht-zugehörige Zugaben verlängert (S. 540-542), die Unterscheidung je wieder und je erneut weiter suspendiert.

62 Jean Paul, *Vorschule der Ästhetik*, in: ders., *Sämtliche Werke*, hg. v. Norbert Miller, München: Hanser 1974, Abt. I, Bd. 5, S. 160 (in §40 im VIII. Programm »Über den epischen, dramatischen und lyrischen Humor«); zu Tiecks »Zerbino«, vgl. S. 131. Lande schlägt vor, Jean Paul spreche mit »[a] true comic theater« »an experience of a theatrical performance« an (*Persistence of Folly*, S. 324, vgl. S. 319-322).

63 Agamben, *Pulcinella*, S. 43 u. 45.

64 Agamben, *Pulcinella*, S. 53, 45, 62. Auch Skaramuz (den Tiecks *Die verkehrte Welt* mit vielen weiteren *comedia*-Figuren aufbietet) ist *Viele*, weder Individuum noch in einer Genealogie situiert; daher stirbt er (wie Pulcinella) nicht, vgl. Nicola Kaminskis Beitrag im vorliegenden Band.

65 Wild, *Theater der Keuschheit*, S. 253-260; ein Hauptcharakter ordnet »in einem solchen Spiele, welches vorher nur ein verwirrtes Wesen ohne Verknüpfung und Ordnung gewesen war« (Gottsched, zit. Wild, S. 232), das ›Bild‹ (um sich), als das die Szene, nach Diderot, gesehen werden sollte.

66 Gottsched, nach Wild, *Theater der Keuschheit*, S. 222f., vgl. 252. »Die Vorstellungen des Hanswurst sind so unnatürlich und unwahrscheinlich«, dass den Zuschauern »stets bewußt ist«, »dass es sich dabei um eine kunstfertige Vorführung handelt« (S. 252); ›innere‹ Wahrscheinlichkeit war *der* Begriff »der medialen Selbstaufhebung« des Theaters (S. 248-252).

67 Späße sind »unsinnige Handlungen und Gesten«, deren »Zweck« »die Unterbrechung der Handlung« ist. »Der Spaß ist nie Teil einer Handlung, […] sondern er lockert und unterbricht die Folge der Handlungen«, so Agamben, *Pulcinella*, S. 52. Der Spaß führt zugleich aus und macht rückgängig (vgl. S. 71). *Possen* werden zum einen (m.) ›gespielt, gerissen‹ (Grimms *Deutsches Wörterbuch* (= DW), Bd. 13 (1889), Nachdr. d. Erstausg. München 1984, Sp. 2013f.), zum andern sind sie (f.) »possenspiel« des »pickelhering [der »engl. Komödianten in Deutschland«], possenreiszer, hanswurst, harlekin«; »possierlich« heißt des Hanswurst parekbati-

(in jeder seiner Wiederholungen) immer auch anderes geschehen mag,[68] jederzeit anderes sich ereignen kann, das durch keine Gestalt ›inneren Zusammenhangs‹ beschränkt alles mögliche ›Unsinnige‹ sein kann, derart das Ereignis des theatralen Spiels: unentscheidbar einmalig und nachmachend,[69] jäh *schlagend*, kontingent. Pulcinella, so Agamben, scheint mit einer Art mechanischer Notwendigkeit [...] unbedingt seinen Spaß von sich [zu] geben«,[70] alle ›Innerlichkeit‹ von ›Figuren‹ und Kohärenz von Handlung aussetzend. – Wie im oder als ein Puppenspiel, das Gottsched in einem Zuge mit dem Hanswurst des Wandertheaters als wider alle dramatische Kohärenz sich exponierendes *Spiel(en)* verwarf.[71] – Wie Tiecks Hanswurst das immer wieder (bloß) noch mal heraus: ›zum Vorschein kommen‹, als (bloße) theatrale *mechané* manifestiert: »*Er geht ab, und kömmt schnell wieder*. Apropos! Noch eins! – [...]. *Ab.* – [...] *kömmt schnell zurück*« (S. 541f.).[72] Das ›Auf*treten*‹ der Spaßmacher und Possenreißer[73] vollendet sich nicht, wird nicht etwas eröff-

sches Hervortreten bei Tieck, S. 539; als »Possen«, »Narrenpossen« wird im *Gestiefelten Kater* abgetan, was die Zuschauer zu sehen bekommen (S. 520, 492, 495).

68 Oder geschehen wird, so Tiecks Hanswurst: »wir machen [aus den vorgeschriebenen »Rollen«] im Spielen doch ganz andre daraus«; »jetzt [sei er doch auch nur] durch einen glücklichen Zufall [der Störung] herausgetreten« (S. 541).

69 »[B]ei Pulcinella [ist] das Einmalige nicht vom Nachgemachten zu unterscheiden« (Agamben, *Pulcinella*, S. 62)

70 Agamben, *Pulcinella*, S. 53; in Tiecks *Die verkehrte Welt*: »was der Kerl da für Streiche macht! – Das verursacht gewiß wieder der verwünschte Maschinist.« (S. 657).

71 Gottsched nach Wild, *Theater der Keuschheit*, S. 15, vgl. 217f., 58f. Die Züge des Puppenspiels weist Benjamin in der ›komischen Figur‹ des Intriganten aus, mit der in den *Haupt- und Staatsaktionen* die Komik oder »richtiger« der »Spaß« ins Spiel komme: »durch das hochbedeutende Medium des Puppentheaters« werde das »Spielhafte« der barocken Schauspiele vorgestellt (Benjamin, *Ursprung des deutschen Trauerspiels*, S. 303f., 302-306, 262; vgl. wie oben Anm. 42 zit. Peters, »Figuren/Theater – Fragmente einer Sprache der Dinge«, S. 334f., 338).

72 Den Einwürfen des daneben-heraustretenden Dichters gibt Hanswurst hier immer noch eins drauf, S. 541f.: Wie der unaufhörlich wieder rausspringende Springteufel, eine von Bergsons paradigmatischen Spielformen des komischen Mechanismus (Henri Bergson, *Das Lachen*, Zürich: Die Arche 1972, S. 52-57); komisch ist, »was sich im Menschen [gegen dessen bewußte Intention] als Mechanismus ablöst« (S. 99-102, vgl. 29f.). So ist »›der clown und fool‹«, mit denen die Komik oder »richtiger« der »Spaß« ins Spiel der *Haupt- und Staatsaktionen* komme, »›den Personen des Stücks oft sehr lästig‹«, die diesen, »›die verkörperte Idee der Parodie, die, als solche, ja unsterblich ist, schlechthin nicht los werden.‹« (Franz Horn, zit.n. Benjamin, *Ursprung des deutschen Trauerspiels*, S. 303), was »ans Puppenspiel gemahnt« (ebd.).

73 »Die Botschaft des Harlekins ist sein Auftritt, besser gesagt sein Auftreten«, zugleich die eines »andere[n] Theater[s]« (Annemarie Matzke, Ulf Otto u. Jens Roselt, »Einleitung. K(l)eine Theorie des Auftritts«, in dies. (Hgg.), *Auftritte. Strategien des In-Erscheinung-Tretens in Künsten und Medien*, Bielefeld 2015, S.-7-16, hier S. 7).

net, nicht etwas und jemanden etabliert haben.[74] »Possen« spricht wörtlich von der Potentialität des Theaters.[75]

»Harlekinaden« schloss Gottsched (wie kaum anders zu erwarten) aus, weil sie, so reformuliert Wild, »hauptsächlich aus ›Parodien auf die ernsthaftesten Stücke‹ [bestehen]. Als pervertierendes Zitat der Tragödie verdoppelt ein derartiges Stück nicht nur das, was einfach und ernst ist, und macht es dergestalt zweideutig und unernst, sondern es ahmt Theater bzw. Kunst nach statt ›die Handlungen des gemeinen Lebens‹.«[76] Die »›lustige Person‹« des Wiener Hanswurst »mischte« so Ethel Matala de Mazza »die Haupt- und Staatsaktionen auf, indem sie geheime Liebeshändel von Königen, Feldherren und Prinzen mit ihrem bäurischen Stegreifspiel komisch konterkarierte«.[77] In deren Spiel begegnet den ›ernsthaftesten Stücken‹, was sie bereinigend vergessen machen müss(t)en,[78] sie aber »nicht los« werden: ihr theatrales Spiel und seine *mechané*,[79] was jede theatrale Präsentation mit sich entzweit, die Spaßmacher aber exzentrisch ausspielen. Die »letzten Rückzugsreservate des Komischen« gaben die Zwischenspiele ab, die sich unterbrechend »untermengen«, die aber durch die »zunehmende Integration aller Teile eliminiert« werden.[80] Die unterbrechende Geste der *Parekbase* dehnt sich zur Einlage,[81] und lässt sich, und damit (aus der Sicht einer homogenen Darstellung) *alles*

---

74 Weber zufolge suspendiert das Kommen/Gehen der »Possenspieler« (nach Kierkegaards »Die Wiederholung«), »was man bei dem dramatischen Theater den Auftritt heißt«, die Bewegung manifestiert eine »abgründige Kraft, die sich nie ganz beherrschen lässt«, eine »Ausgelassenheit«, die »keine Grenze« hat: »der Fond des Komischen [ist] in ihnen unerschöpflich«, »überrascht« »sie beinahe jeden Augenblick selbst« (»Vor Ort«, S. 45). »Das unmittelbar sich nicht Vollendende des Auftritts ist hier entscheidend.« (S. 46).

75 So Weber, »Kierkegaard's Posse«, in ders., *Theatricality as Medium*, S. 200-228, hier S. 218, 217-224.

76 Wild, *Theater der Keuschheit*, S. 251f.

77 Ethel Matala de Mazza, *Der populäre Pakt*, Frankfurt a.M.: S. Fischer, 2018, S. 250.

78 So musste die Tragödie, so Gottsched, von der »Heterogenie« des Theaters gereinigt werden: vom Bezug auf die Zuschauenden, von der Komödie, von den »›gemeinen Possen‹« (Wild, *Theater der Keuschheit*, S. 230-242; vgl. C. Menke zur Asymmetrie von Komödie und Tragödie, *Die Gegenwart der Tragödie*, S. 136-138).

79 Wie man »clown oder fool« der *Haupt- und Staatsaktionen*, die die »Idee der Parodie« ›verkörpern‹, »nicht los« wird; sie inhäriert diesen Schauspielen wie oder als ein Puppen- oder Marionettentheater (Benjamin, *Ursprung des deutschen Trauerspiels*, S. 303f., 302-306, 262).

80 Wild, *Theater der Keuschheit*, S. 253, 235, 222.

81 *Parabasen* waren in der attischen Komödie Partien des Chors, nicht der dramatischen Handlung angehörige Reden wie alle *Chor*gesänge, in denen dieser ›sich selbst‹ und andere, Zuschauende anspricht (Aristophanes, *Die Vögel*, vs. 52-68, 753-68, 785-800, 1102-1114), Tragödien lächerlich macht (vs. 753-68, 785-800). Zu ›Einlassungen in die Handlung‹ *werden* Chorpartien *erst* aus der Perspektive der dramatischen Handlung (A.W. Schlegel, *Vorlesungen*, S. 133); anachronistisch spricht F. Schlegel vom »politischen Intermezzo« (»Vom ästhetischen Werte der griechischen Komödie«, S. 30).

Mögliche unterbrechend ein: u.a. (vermeintliche) Stegreif-Einlagen der Schauspieler, die (vermeintlich) nicht ›dazu‹gehören,[82] wie auch *komische* und *musikalische* Intermezzi oder Interludien, wie sie *Der gestiefelte Kater* hinzu- und einfügt. Im Zuge der Reinigung des Theaters (vom Theater) wurden sie als den geforderten Handlungszusammenhang störende, verwirrende aus den dignifizierten dramatischen Formen verbannt, gehören nur noch den abgewerteten populären Mischformen meist mit Musik an, wie Posse und Melodram.

III. Maschinen-Stücke

Der Maschinen-Einsatz ist *mise en abyme* des Theaters. Mit Maschine und Machination ist die »Kunst als Kunst in ihrer Künstlichkeit selbst inszeniert«, »zur Schau« »[ge]stellt«: der »Selbstverflüchtigung des Mediums« Theater zuwider.[83] Sie stellt (neben allem Wunderbaren, was sie eintragen mag) die Angewiesenheit aller theatraler Präsentation auf die äußeren Zuträge, auf das *off* aus, und bringt in spielhafter Einspielung die *mechané* des Theaters, das Theater als Maschine des Erscheinens[84] ›zum Vorschein‹. Nicht erst der ›deus ex machina‹, sondern auch die sichtbaren maschinalen »Verwandlungen« der Szenen[85] bildeten in Perspektive »dramaturgischer Kontinuität« »ein besonderes darstellungstechnisches Problem«,[86] sie widerstreiten den postulierten aristotelischen drei Einheiten,[87] wären (nur) zu motivieren durch ›Zaubereien‹, die in dramatischer Darstellung ausgeschlossen

82 Das ›Stegreifspiel‹ gibt eine ›andere‹ (nicht der dramatischen Handlung und der geschriebenen Rolle zugehörige) Rede, ein zuweilen politisches Intermezzo, eine *Einlage*, die abgesetzt ist, insb. als musikalische wie das komische Couplet. Da es sich vom vorliegenden Text (vermeintlich) löst, unterlag es *ästhetischer* wie *polizeilicher* Zensur (Gottsched, zit. Wild, *Theater der Keuschheit*, S. 17; vgl. Lazardzig, »Ruhe oder Stille«, S. 97-100, 106-112). In Wien entstanden aus dem Stegreifspiel des Hanswurst, nach deren kaiserlicher Untersagung unter habsburger Zensur die »Gesangspossen« Johann Nestroys als Mischform (Matala de Mazza, *Der populäre Pakt*, S. 250), unterlagen die Skripte der Vorzensur, wurden Nestroys berühmte Couplet-Einlagen verboten.

83 Wild, *Theater der Keuschheit*, S. 253, 256.

84 Vgl. Rainer Nägele, »Mèchanè. Einmaliges in der mechanischen Reproduzierbarkeit«, in: ders., *Hölderlins Kritik der Poetischen Vernunft*, Basel u.a.: Engler 2005, S. 133-149, hier S. 137f.

85 Sie sind Teil dessen, was zu sehen ist (I. Akt 1/2. Szene, S. 504f.), aber nicht der dramatischen Handlung.

86 Wild, *Theater der Keuschheit*, S. 259.

87 Die Verwandlungsmaschine der ›bewegten Kulissen‹ leistete »der Aufhebung der aristotelischen Einheit der Handlung, der Zeit und des Ortes Vorschub« (Lazardzig, *Theatermaschine und Festungsbau*, S. 38f., vgl. 58f.).

wären,[88] mit denen die Maschinerie aus dem *off* ins Innere, in die Dramaturgie eingefaltet ist,[89] die *Der gestiefelte Kater* auch mit den »Verwandlung[en]« des Popanz im dritten Akt sich genehmigt (S. 555f.).[90] Da nicht ›innerer‹ Zusammenhang der Handlung das Geschehen dirigiert, kann dessen Dramaturgie, die die Maschine in ihren Effekten ausspielt, in ganz anderen Hinsichten erfolgen – ohne sich abzuschließen. Denn der theatrale Zeitraum ist, als nicht ›von innen‹, mit sich homogen geschlossener, ein Zeit-Raum der *Kontingenz*; der Un- und Zufälle, *das* ist es, was Tiecks Schauspiel insbesondere vorführt.

»[A]lle Maschinen«, die der »Maschinist« »spielen« solle, um dem »Dichter« im dritten Akt auszuhelfen, haben (wohl) im zweiten Akt jene spektakulösen Zugaben eingespielt, mit denen er »schon ganz anders geschlossen« sei, »als er in meinem Manuskripte steht« (S. 538). Wo »Lärm« des (gespielten) Publikums, Tumult ›im Theater‹, »diese tobende Flut« *vor* der Bühne das Geschehen auf ihr einholt, den dramatischen Rahmen des Dargestellten bricht und überbordet (S. 533), wird der »Besänftiger« des Königs parekbatisch: im Wechsel der Register, ›hervor‹gezogen, damit er *auf der Bühne* das Aufgebot des *ganz* großen Apparats der Mozart'schen *Zauberflöte* (und über diese hinaus) anführt.

> *Der Besänftiger spielt auf den Klocken, das Pochen schlägt dazu den Takt. Er winkt: Affen und Bären erscheinen, und tanzen freundlich um ihn her, Adler und andre Vögel; ein Adler sitzt Hinzen auf dem Kopf, der in der größten Angst ist, zwei Elephanten und zwei Löwen tanzen auch.* (S. 533)

Der Maschinenzauber legt ein *Interludium* ein: »Ballet und Gesang«[91] der aufgebotenen Menagerie:[92] »Das klinget so herrlich –«, Vierfüßige und Vögel als »Vereinigter Chor«: »Nie hab ich so etwas gehört noch gesehn.« (S. 534),[93] deren *Qua-*

---

88 Gottsched nennt »›Zaubereyen‹« die »›Maschinen der neuern Zeiten‹« (nach Wild, *Theater der Keuschheit*, S. 253, 257).

89 Als Zauberei wird etwa in *pièce à machines* des 17. Jahrhunderts die maschinale Dynamik der Szenerie in die Handlung hineingespiegelt und *gefeiert* (vgl. B. Menke, »Was das Theater möglich macht: Theater-Maschinen«, S. 136-138).

90 In *Die verkehrte Welt* besorgt der Maschinist des Neptun (/Direktors) Erscheinen und Versinken (S. 636) und ist »doch an allen Dingen in der Welt Schuld« – so weit Versenkungmechanismen angebracht sind (S. 636f.).

91 In den *pièce à machines* etwa Piere Corneilles wird der Maschineneinsatz zu Balletten, deren Dauer der Musik Zeitraum gab (B. Menke, »Was das Theater möglich macht: Theater-Maschinen«, S. 133, 138f.).

92 Tierauftritte gehören wie Puppenspiele zu den populären Darbietungen; Elefanten u.a. konnten Melodramen finanziell sanieren, vgl. Ethel Matala de Mazzas Beitrag im vorl. Bd.; in *Die verkehrte Welt* sind »Löwen und Wölfe«, »auch der Esel da« von »meiner [des Maschinisten] Erfindung« (S. 590).

93 In *Zauberflöte* I, 17 singen dies die von Papagenos Glockenspiel umgehend bezauberten »Feinde«: Monostatos und Sclaven (v. 12-15).

drille, in die tanzend auch die dramatischen Personen eingezogen werden, eine Misch- und Zwischenzone einschiebt. Während dieser singt der »Besänftiger« zitierend umwidmend Papagenos Intermezzo in *Die Zauberflöte* und potenziert deren Einlagen-Struktur in der bezaubernden, vom »Stück« ablenkenden Einlage, die ausgedehnt, zur »*allgemeinen Freude der Zuschauer*« noch über den Fall des Vorhangs hinaus, hörbar ist.[94] Mit den Teilen aus der *Zauberflöte* wird nicht nur ein musikalisches und ballettöses Interludium dem zu Sehen- und zu Hörenden, die ehemalige Textgrundlage verlassend und zugleich aufrufend (S. 538), an- und eingefügt, sondern, wie etwa mit den Flug-Maschinen-Balletten im *pièce à machine* des 17. Jahrhunderts deren Dauer durch Musik gehalten ist, eine *andere*, nicht der Handlungslogik unterliegende Zeit der Affekte, der Teilhabe erzeugt.[95] Des Publikums, den Bühnenrahmen im Lärmen und Pochen überbordende, Teilhabe wird in eine (»allgemeine« und extensive) *festive* überführt.

Hatte Kater Hinze den aus der Rolle fallend vom erwartbaren Aufführungsende sprechenden Gottlieb, der, um dem parekbatischen Ausfall abzuhelfen, (mit ›abgelenkt‹, »in Gedanken«, den Text Vergessen, den Souffleur Fehlhören und ›Extemporieren‹) erklärend die parabatische Einlassung unaufhörlich ausdehnte,[96] gestoppt: »*leise*: Nehmen Sie sich doch zusammen, das ganze Stück bricht sonst in tausend Stücke.« (S. 542), so geschieht doch eben dies. Das Schauspiel, was wir sähen und hörten, würde es gespielt, wäre eines des ›in Stücke Gehens‹ im Zugeben und Einfügen; *und* es wäre ein *anderes* als das »Stück«, das das gespielte Publikum einmal auf den Theaterzetteln lesend angegeben fand,[97] eines, das der Maßgabe einer als Handlungszusammenhang angenommenen Totalität nicht untersteht, als heterogene Mischform diesseits dieser dem theatralen Spiel (und sei es ›aus der Not‹) alle Möglichkeiten gibt. Beigezogen wird alles Mögliche, was gerade, wie Bestandteile, im dritten Akt auch die Maschinerie, der wohl sonst oftmals gespielten *Zauberflöte* zur Hand ist: Mit erneut umwidmendem Gesangs-Zitat der *Zauberflöte*[98] »*ver-*

---

94 Die Zuschauer loben: »ein großer Mann, der Dichter, – hat die Zauberflöte gut nachgeahmt.« (S. 513). Der Kommentar weiß, dass die *Zauberflöte* »ein Lieblingsobjekt der frühromantischen Spottlust und Aufklärungskritik« war, sowie dass Tieck »oft gegen Balletteinlagen, *Monodramen* und illusionsfördernde Requisiten« antrat (*Phantasus*, S. 1403).

95 In den *pièce des machines* des 17. Jahrhunderts bekamen die hochkomplexen Maschinen-Balletten durch Musik, oft mit Chören, ausgedehnte Einlagen einer anderen Zeit des Sehens und Hörens, vgl. B. Menke, »Was das Theater möglich macht«, S. 138-142, 125-127.

96 Das geschieht stets wieder und erneut, vgl. S. 539-542: was gehört ›eigentlich‹ dazu?

97 Aus dem (gespielten) Publikum heißt es zu Bemerkungen über das Schauspiel: »Das Publikum? Es kommt ja kein Publikum im Stücke vor.« (S. 546f.). Das ist gar nicht falsch, aber welches Stück? Das (gespielte) Publikum trägt sich ›ins Stück‹, das »hier gespielt wird«, ein; es bleibt nicht das»selbe«.

98 Umgewidmet sind Zeilen aus Sarastros Arie (II, 13), die der Besänftiger »*singt:*/In diesen heilgen Hallen/Kennt man die Rache nicht, […]//Wozu dies wilde Brüllen,/Die Exzentrizität?/Das alles muß sich stillen, […]« (S. 559f.).

wandelt sich das Theater, das Feuer und das Wasser aus der Zauberflöte fängt an zu spielen« (S. 560) – wie die effektvollen *pièces à machine* des 17. Jahrhunderts sich nicht scheuten, eindrucksvolle Szenerien=Verwandlungsmaschinen anderer erfolgreicher Stücke umzunutzen.[99] »[O]*ben sieht man den offenen* Sonnentempel*, der Himmel ist offen, und Jupiter sitzt darin, unten die Hölle mit Tarkaleon*« (S. 560) – so sind die großen barocken mehrstufigen Himmelseinrichtungen des Maschinentheaters, das in diesen sich selbst feierte, zitiert.[100] Die bloß als Zierate, Zugaben abgewerteten Musik-, Ballett- und Maschineneinlagen[101] werden derart, durch solche einfügenden Beizüge mit Lust als Notbehelfe in ihrer *Kontingenz* gekennzeichnet[102] – zugleich aber werden *andere* Fügungen als die der dramatischen Darstellung erzeugt. *Der gestiefelte Kater* zeigte sich, hörten und sähen wir das unter diesem Titel stehende als ›Maschinen‹-Musik-Theaterstück, als *Posse*, wie das theatrale Geschehen hier zuweilen abwertend gekennzeichnet wird,[103] oder *Farce*, als Singspiel (wie *Die Zauberflöte*) oder *Melodram*,[104] jene Mischformen, die abgewertet und marginalisiert wurden, die in den ›Randbezirken‹ des ›Populären‹ mit Spektakel und Maschinen fortwährend (im ganzen 19. Jahrhundert und darüber hinaus) Effekte machen.[105]

Die Frage: »Gehört denn das zum Stück?«,[106] die auf den Unterschied zielte, der am sicht- und hörbar Werdenden verstehend müsste gemacht werden kön-

---

99 So die Torellis für Corneilles *Andromède*, vgl. B. Menke, »Was das Theater möglich macht«, S. 122f.

100 Vgl. u.a. Viktoria Tkaczyk, *Himmels-Falten. Zur Theatralität des Fliegens in der Frühen Neuzeit*, München: Fink 2011, S. 121, 112-122, 164, vgl. 32-38, 85.

101 Spektakuläre Bühneneffekte heißt Gottsched »›Zierrathen‹« des Theaters, bzw. der Opern, die sich mit ihrer »ostentativen Unnatürlichkeit« »in ihrer ganzen sinnlichen Pracht selbst aus«stellen, gegen die »Verflüchtigung« ihres Mediums sperren (Wild, *Theater der Keuschheit*, S. 272, 252).

102 Auch wenn das Publikum das mit den Gemeinplätzen kommentiert: »Das Ballet hat das Stück noch gerettet«, »so schön in die Haupthandlung eingeflochten!« (S. 534), nur das ›Gesetz der Verknüpfung‹ aufzurufen weiß, das durchs Supplement *verletzt* wird.

103 S. 492, 495, 520, »mutwillige Posse« wird Tiecks Stück genannt (Komm., 1383). Die *Posse* von »possen« (m.) spielen oder reißen, als *posse* (f.) wie »possenspiel« von »pickelhering [Einlagen in den Spielen der »engl. Komödianten in Deutschland«], possenreiszer, hanswurst, harlekin«, »wohl nach analogie des gleichbedeutenden und gleichzeitig gebrauchten franz.-engl. *farce*« (DW, Sp. 2013f.). *Farcen* sind kulinarisch wörtlich Einlagen; zur Wörtlichkeit von »Posse«, vgl. Weber, »Kiekegaard's Posse«, S. 217f.; zu den Wiener »Gesangspossen«, vgl. Matala de Mazza, *Der populäre Pakt*, S. 250.

104 Vgl. die Beiträge von Dörte Schmidt und Adrian Kuhl im vorliegenden Band.

105 Vgl. Bettine Menke, Armin Schäfer, Daniel Eschkötter (Hgg.), *Das Melodram: ein Medienbastard*, Berlin: theater der zeit 2013 u.a. dies.: »Einleitung«, S. 7-17; vgl. den Beitrag von Matala de Mazza im vorl. Bd.; zu neuen Bühnen und »Mischformen« in Paris, dies., *Der populäre Pakt*: S. 222f., in Wien: S. 248-252, zur Operette, S. 217-277.

106 S. 539, vgl. 540-542. Auch: »– Wozu war denn nun wohl die letzte Szene?/(Leutner) Zu gar nichts, sie ist völlig überflüssig; […] [man] behält gar keinen festen Standpunkt.« (»Zwischen-

nen, kann sich auf keinen geschlossenen Rahmen beziehen, in Bezug auf den sie zu treffen wäre: ›welches Stück?‹, vielmehr trägt das Schauspiel zur »Verwirrung« von ›innen‹ und ›außen‹ (S. 538) unaufhörlich bei, wird mit jedem weiteren Geschehen eine Schließung des ›Rahmens‹ verschieben und lässt sich weiter an anderes verweisen.[107] Die theatrale Präsentation wendet jedenfalls temporär in Interaktion von ungestalten akustischen Phänomen und eingefügten Singspiel-Zitationen, den alle Rahmen überbordenden Tumult ins (zitierte) festive Ereignis.

IV. … »eine Art von Melodram«

»*Das Getümmel vermehrt sich, so wie das Geschrei im Parterre und auf der Galerie.*« (S. 558),[108] so interveniert das ›Publikum‹ im ungestalten Übergriff, im Ausgriff über das zur ›Szene‹ geschlagene Parterre, wie auch über die Unterscheidung Reichards, der dem ›gebildeten‹ Parterre Pochen und Zischen als dessen ›vor Ort‹ geäußerte ›Kritik‹ zugestand.[109] Markiert ist derart jedenfalls das *Ereignis* der Präsentation im Theater. Das Ungestalte, das der Darstellung nicht angehört, Tumult und Lärmen, gibt, wie es heißt, vor der Bühne ein »höllisches Spektakel [das Dargestellte wie die Darstellung bedrohend], als wenn [gar] das ganze Haus einbrechen wollte« (S. 558), wie sich umgekehrt Katastrophen ›auf‹ dem Spektakel-Theater im, den Rand der Darstellung, die Rampe überbordenden Überfluss *ins* Theater bezeugen mussten, zuweilen, etwa im Falle des Theaterbrandes, auch die Grenze zur realen Verheerung übersprangen.[110]

---

akt«, S. 513) oder: »Ob sie [die Szene fürs Herz] aber zum Ganzen wird notwendig sein [?]« (S. 519).

107 »Für welches Schauspiel soll man sich interessieren? Für das vorige oder für das, was jetzt aufgeführt wird« (*Die verkehrte Welt*, S. 612).

108 Zuvor »*ein gewaltiges Pochen und Pfeifen im Parterre* […] *die Galerie lacht* […] *der Lärm wird immer größer*«; das gilt dem Weinanfall des Königs auf der Bühne, heißt die »tobende Flut« (S. 533). Der Tumult hier nimmt seinen Ausgang vom Sturz des »Gesetzes«, des Popanz in Mausgestalt (vgl. S. 556-558). So kippt die quasi-polizeiliche Intervention: »Halt! Ein Revolutionsstück!« (S. 557), die doch zur »Ruhe« anhalten müsste (Lazardzig, »Ruhe oder Stille«, S. 100-106), ins Lärmen, das die *ästhetischen* Regime untersagten (S. 111f.).

109 Reichard, »Versuch über das Parterre«, S. 48, 52-55. Das gespielte Publikum im Parterre des *Gestiefelten Katers* diskutiert ›selbst‹ (im »Prolog«) »Pochen« – oder es sein lassen – als Recht – oder es sei »ungezogen« (S. 495). »Etwas bessere Kritik, die Anarchie zu enden!«, muss dann erst erbeten werden (S. 558f.), etwa mit den umgewidmeten Zeilen von Sarastros Arie (II, 13) aus dem Mund des Besänftigers: »Wozu dies wilde Brüllen […]?/Das alles muß sich stillen,/ Wenn die Kritik entsteht« (S. 559f.).

110 B. Menke, »Was das Theater möglich macht«, S. 142-144.

Erwies die ›Entblößung‹ der auf der Bühne Deplatzierten: Dichter und Maschinist, die Bühne als porösen, nicht der Darstellung vorbehaltbaren Raum, »*stürzt*« hier der Dichter »*außer sich auf das Theater*« (S. 558),[111] ohne es zu einem ordnungsgemäßen Auftritt zu bringen: außerhalb dramatischer Figuration, der angespielten Textvorlage, aller Regularien und vorgegebenen dramatischen Rahmen, ›realisiert‹ er der Bühne physische Offenheit zum *off*. Der Raum der theatralen Präsentation ist keineswegs als der der Darstellung *homogen* in sich geschlossen, vielmehr auch als Raum der dramatischen Darstellung der Speisung aus dem *off* bedürftig: perforiert bzw. geschlitzt, gegen Vorfälle von außen nicht gesichert. »[A]uf dem Theater« wären die ›Wege‹ zwischen verschiedenen szenischen Räumen durch deren im Kulissentheater rasch vollziehbare Verwandlungen im Nu schon bewältigt, und der »Besänftiger« muss auch »irgendwo – zwischen den Kulissen [im off] stecken«:

> – Wenn es nur nicht so weit von hier – nach dem Palast des Königs wäre, – so holt ich den Besänftiger, – er hat mir schon am Schluß des zweiten Aktes – alle Fabeln vom Orpheus glaublich gemacht. – Doch bin ich nicht ein Tor? – Ich bin ja völlig konfuse; – auf dem Theater steh' ich, und der Besänftiger muß irgendwo – zwischen den Kulissen stecken. – (S. 558f.)

»[H]ier« ›ist‹ keineswegs (nur) der »Palast des Popanz« (dessen ›Sturz‹ Anlaß des Getümmels und Gelärmes vor der Bühne wurde), sondern »auf dem Theater« potentiell schon alles Mögliche *anderswo* (daher nichts es selbst). Mit der Konfusion des Dichters, aus der er sich zum ›Bewusstsein‹ des *Theaters* zurückruft, wird die der üblichen »Insistenz auf dramaturgischer Kontinuität« inhärente, von solchen Theaterformen dem Publikum unterstellte und angemutete *Verwechslung* vorgeführt: mit dieser wird, weil keine andere ›Vermittlung‹ als der Handlungszusammenhang zugelassen wird, auf die ominösen drei Einheiten verpflichtet,[112] da »große räumliche und zeitliche Abstände« im Dargestellten nicht durch eine wahrscheinliche ›Handlung‹ überbrückt werden könnten.[113] Auf dem Theater aber ist kein Ort er selbst, jede Szene der Darstellung, die deren ›maschinelle Durchdrin-

---

111 Das Vorkommen des Dichters wird im wörtlichen Sinne ›bestürzt‹: »*hervorstürzend*« modelliert (vgl. S. 533, 541, s.o.).

112 Dagegen steht das »Kulissenwesen«, Lazardzig, *Theatermaschine und Festungsbau*, S. 38f. Das Tieck'sche »Kindermärchen« kommentiert im Verstoß gegen sie die notorischen drei Einheiten (S. 510, 539f.).

113 Sie »lenken die Aufmerksamkeit der Zuschauer auf die Virtuosität des ›Maschinenmeisters‹ und damit letztlich auf die Künstlichkeit der Darstellung« (Wild, *Theater der Keuschheit*, S. 258) und machten maschinale *Zaubereien* erforderlich (Gottsched, nach Wild, S. 253, 257); eine Zauberei bringt auch Tieck bei (S. 555f.).

gung‹ dynamisiert,[114] ist, wie deren vom Kulissentheater ermöglichte (und mit den Kulissen vorgehaltene) *Verwandlungen*[115] ausführen, eine potentiell andere; »hier« bezieht sich im ›Innern‹ aufs *off.*

> – auf dem Theater steh' ich, und der Besänftiger muß irgendwo – zwischen den Kulissen stecken. – Ich will ihn suchen, – ich muß ihn finden, – er soll mich retten! – *Er geht ab, kömmt schnell zurück:* Dort ist er nicht. – Herr Besänftiger! – Ein hohles Echo spottet meiner. – Kommen Euer Wohlgeboren! – Nur ein weniges vermittelnde Kritik, – und das ganze Reich, – das jetzt empört ist, – kömmt zur Ruhe wieder. – Wir […] – wir […] – Publikum wie ich! – Herr Vermittler! Herr Besänftiger! – Etwas bessere Kritik, die Anarchie zu enden! – – O weh, er hat mich verlassen. – Ha!!! – dort seh' ich ihn, – er muß hervor!
> *Die Pausen werden vom Parterre aus mit Pochen ausgefüllt, und der Dichter spricht diesen Monolog rezitativisch, so daß dadurch eine Art von Melodram entsteht.*
> (Besänftiger) *hinter der Szene:* Nein, ich gehe nicht vor. […] (Dichter) *stößt ihn mit Gewalt hervor:* […] (S. 559)

Durch die verstörten, hin und her flitzenden Bewegungen werden die Wege: *on/off*, die das Kulissentheater ermöglicht, die Theater-Räume: hier und anderswo, ins Spiel gebracht. ›Auf dem Theater‹, wo der Raum der Darstellung gegeben, das heißt aber etabliert werden müsste, ist dieser als Zeitraum der Exposition vorgeführt,[116] der dem Hinein*stürzen* aus anderen Räumen wie auch ungewollten, ja gewaltsam bewerkstelligten ›Einzügen‹ oder Hervor-Stößen, die figurierenden Integrationen

---

114 Vgl. Ulrike Haß: *Das Drama des Sehens. Auge, Blick und Bühnenform*, München: Fink, 2005, S. 345-348; Lazardzig, *Theatermaschine und Festungsbau*, S. 36.

115 Vgl. die Kulissen-Einrichtung im Gothaer Theater in: Klaus-Dieter Reus (Hg.), *Faszination der Bühne. Barocke Bühnentechnik in Europa*, Bayreuth: Rabenstein 2001, S. 60-66; im vorl. Band u.a. Haß, Schmidt, Kuhl, (zum Theater in Feltre) Annette Kappeler und Raphaël Bortolotti; sowie auch Sybille Maurer-Schmoock, *Deutsches Theater im 18. Jahrhundert*, Tübingen: Niemeyer 1982, S. 27, 30, 40f., 47f.

116 Auch den bindet Gottsched an die Einheit der Handlungszeit; darauf referiert Gottlieb aus der Rolle fallend: »Bald, sehr bald muß es geschehn, sonst ist es zu spät, – es ist schon halb acht, und um acht ist die Komödie aus. […] sonst, wollt ich sagen, verschmachten wir beide.« (S. 542). Gottsched gibt »die Ideallänge einer Tragödie mit ›nicht länger als zwo Stunden‹« an. »Wenn ein Stück sehr viel länger dauert, […] hat [der Zuschauer] gewissermaßen Gelegenheit, darüber nachzudenken, daß er im Theater sitzt.« (Wild, *Theater der Keuschheit*, S. 259). Hier ironisiert, wenn auf der Szene angewiesen wird: »müßt Ihr antworten […] Zum Besten des Publikums will es so das Gesetz./(Fischer) Wie? Zum Besten des Publikums?/(Schlosser) Natürlich, weil sonst das Stück gar kein Ende hätte.« (S. 552). Die Acht- Uhr, zu der all das doch mal ein Ende haben müsse, wird von Zuschauern explizit in Aussicht genommen (S. 542f.). Aristophanes' *Die Vögel* machen ihren Spaß mit der Ausflucht aus der sehr viel längeren Zeit der Tragödie in verschiedenen körperlichen Belangen (vs. 785-800).

widerstreiten,[117] Un- und Zufällen ausgesetzt ist; vorgeführt ist die Kontingenz des theatralen Geschehens.

Dabei geschieht im Text von *Der gestiefelte Kater* noch etwas spezifisch anderes: ist dessen *Schriftlichkeit* ausgespielt. Die Unterbrechungen auf den Wegen, die *on–off* hin- und hergehen, die »*Pausen*«, die, so der Paratext, »*vom Parterre aus mit Pochen ausgefüllt*« werden, sind im Text sichtbar: Ausfälle, Löcher, die *dashes*: »– –« schriftlich markierend einlassen und halten, indem sie zugleich die Schriftlichkeit des im *Phantasus* fiktiv vorgelesenen *Textes*, diesseits aller Dialogie nicht nur in dessen Nebentext ausspielen: wie er *nicht* in gesprochene Rede – auch im fiktiven Vorlesen nicht – überführt werden *kann*.[118] Das Lesen des Textes wird hier (und zwar nicht beschränkt auf die konventionellen Reden vom ›Lesedrama‹, wo dessen ›Aufführbarkeit‹ fraglich scheint)[119] manifest in des Textes *stummer* Schriftlichkeit. Die dissoziative Fügung von »*Pausen*«, »ausgefüllt« mit nicht-sprachlichem Lärm aus dem anderen Raum des Publikums, »– –« eingelassen zwischen die unterbrochenen Textpartien des *on/off* hin und her hetzenden »Dichters«, die »–« dissoziiert sind, macht etwas: »*eine Art von Melodram*«, das (so heißt es) »*dadurch entsteht*«. Das trifft die ›disjunktiven Synthesen‹, die Melodramen sind oder waren.[120] So trennt das Melodram des 18. Jahrhunderts (gegen die Einheit in der Oper) Rede (/und Schrift?) und Musik auf, separiert und fügt intelligible, meist monologische Rede und bewegend sich mitteilende Instrumentalmusikpartien, deren Erstreckung die Zeit des Hörens und Sehens von Pantomimen gaben.[121] Die »*Art von Melodram*« hier

---

117 Wie der Dichter herausstürzte, reißt er »*wütend*« *den Besänftiger* »*hervor*« (S. 533), »*stößt ihn mit Gewalt hervor*« (S. 559), zu einem nicht in die dramatische Handlung integrierten ›Auftreten‹; im Erstdruck muss der »Besänftiger« »in seiner ordinären Kleidung« hervortreten (*Phantasus*-Kommentar, S. 1405).

118 Das fiktive Vorlesen des Schauspiels im Rahmen des *Phantasus* und dessen Schriftlichkeit müsste für den ganzen Tieck'schen Text, gerade wo es spektakulös wird, reflektiert werden.

119 Anke Detken kennzeichnet diese Fragestellung (auch) für die Nebentexte als beschränkte, verhandelt sie an Dramen des 18. Jahrhunderts (*Im Nebenraum des Textes. Regiebemerkungen in Dramen des 18. Jahrhunderts*, Tübingen: Niemeyer 2009, vgl. S. 1-3, 10, 12-14, 17-19, 22-24, 34, 255-261, 263-266, 295, 385-387, 392-394).

120 Schäfer, Menke u. Eschkötter, »Das Melodram. Ein Medienbastard (Einleitung)«, S. 7-9.

121 Paradigmatisch in Jean-Jacques Rousseaus lyrischer Szene *Pygmalion* (1762, 1772 deutsch in Weimar aufgeführt); die Musik-Passagen geben die Zeit der Affekte: innerer Bewegtheit (mit Pantomime); zum Melodram um 1800 vgl. Cornelia Zumbusch, »Proserpina versus Pygmalion. Melodramatische Bewegtheitheit bei Goethe und Rousseau«, in: *Vorträge aus dem Warburg-Haus*, Bd. 10, Berlin: Akademie 2007, S. 111-142, hier S. 111f., 113-119; den Beitrag von Matala de Mazza im vorl. Band., die Beiträge von Juliane Vogel u. Dörte Schmidt in Menke, Schäfer u. Eschkötter (Hgg.), *Das Melodram. Ein Medienbastard.* Mit dem Widerstreit zwischen Rede, die verstanden werden soll, und Musik argumentierte auch Pierre Corneille gegen die Oper: Gesang sei den eingelegten Maschinenballetten vorzubehalten, wenn schon alles verstanden sei.

aber »*entsteht*« dadurch, dass die *schriftlichen* Abstände, »Pausen« einlassenden und haltenden *dashes* markieren, was sie gerade ausschließen: das Akustische, dessen Platz sie nur halten (würden), hier als lärmendes *Pochen* eingegeben, mit dessen Einlassungen »*eine Art Melodram entsteht*«. ›Disjunktive Synthesen‹ machen auch die populären, weltberühmten französischen Melodramen im 19. Jahrhundert aus: mit *großen Spektakeln*, Tanz- und Musik-Einlagen u.a. das Schluss-Tableau mit musikalisch ausgehaltener Dauer der Affekte.[122] Das sind andere Koppelungen statt durch vermeintliche Handlungs*immanenz*, die der *schriftliche Text* des Dichters einerseits sichern sollte, der anderseits aber in der dramatischen Darstellung (den dargestellten Charakteren und deren Handeln) *restlos* aufgehen müsste, wie diese unaufhörlich versuchen muss, die *mechané* und die *Machinationen*, die sie ermöglichen, zu verhehlen. Der heterogenen Fügung der theatralen Präsentation, die Tieck »*eine Art von Melodram*« heißt, gehört das Publikum in der Ungestalt seiner Äußerungen dissoziierend an.[123]

»Feuer und Wasser aus der Zauberflöte« wie die barocken Wolken-Himmel-Tableaus zitierend (S. 560) ist ein *Spektakel* vorgeführt, das erst als den Rahmen der Darstellung *eklatant* aufkündigendes, die Bühnen-Rampe in den Raum des Publikums *überbordendes*, zu einem solchen wird;[124] es »*klatscht unmäßig, alles ist in Aufruhr*« (S. 560), in *Theater*aufruhr – versteht sich. Hier nun fällt alles an und zusammen, was in Hinsicht der innen/außen-Anordnung der dramatischen Darstellung ausgeschlossen, gezähmt oder vergessen gemacht werden sollte. ›Auf der Bühne‹, deren Rand hin und her überbordend, geht ein ›Stück‹ aus den Fugen und gibt (als je wieder anderes) ein Schauspiel ›disjunktiver Synthesen‹. Wo die Schriftlichkeit des »–«, und damit der Text als solcher, ausgespielt ist, wird gerade nicht des Dichters Autorität zur Geltung gebracht, die nach Vorschrift des Dramas sich in dessen und des Textes vollständigen Aufgehen in der ›dramatischen Darstellungsweise‹ bezeugen würde. Vielmehr wird der jeweilige theatrale Zeitraum als einer, an den jede Autorität sich preisgeben muss, als einer der Zu- und Unfälle vorgeführt.

Jede Ein- und Anfügung setzt je wieder und noch die Entscheidung darüber aus, was gehört (denn jetzt) dazu? ›schreibt‹ das Schauspiel je um, jeder Einfall macht es zu einem anderen. Dass irgendwann »*Der Vorhang fällt.*« (S. 561) gibt auch keine die Figuration abschließende Grenze; wo ein *Epilog* angehängt werden kann, kann/wird Weiteres folgen.[125]

---

122 Pantomimen eines Stummen und Musik zum Schlusstableau etwa in Guilbert de *Pixerécourts Le chien de Montargis* (1814), dessen Aufführung in Weimar 1817 Goethe zum Rückzug vom Weimarer Theater bewogen haben soll.

123 Das gilt fürs »Pochen«, S. 559, wie zuvor, wo es »dazu den Takt« »schlägt«, S. 533.

124 So die Spektakel und großen Feste vor allem des 17. Jahrhunderts, vgl. B. Menke, »Was das Theater möglich macht«, S. 142-144.

125 S. 561-564 bis »Völliger Schluß«.

V. ... das »Theater«

Die Vorführung wird zu der des »Theater[s]« (es ist gleichgültig, ob das (vielleicht eher) satirisch ›gemeint‹ ist, ist jedenfalls nicht in kritische Urteile überführbar): zunächst der leeren »letzte[n] Dekoration«, die zitierte *Maschine* der (und sei es potentiellen) Verwandlungen als das, dem auf repräsentationale Darstellung verpflichteten ›Innern‹, vermeintlich bloß Äußere:

> *Man schreit: Die letzte Dekoration! Die letzte Dekoration!*/ (Hinter dem Vorhange) Wahrhaftig! Da wird die Dekoration hervor gerufen!/*Der Vorhang geht auf, das Theater ist leer man sieht nur die Dekoration.*/Hanswurst *tritt mit Verbeugungen hervor:* Verzeihen Sie, daß ich so frei bin, mich im Namen der Dekoration zu bedanken[126] [...] *die Dekoration wird weggenommen, man sieht die kahlen Wände des Theaters.* (S. 561f.)

Das »leer[e]« »Theater«, das war eben das, was um der dramatischen Kohärenz willen in der theatralen Darstellung *nie* sichtbar werden durfte;[127] der Blick ins ungeformte Dunkle des Mediums wäre Riss oder Abgrund der Darstellung, den keine in innere Kohärenz (re)integrieren könnte. Auf das »Theater« treffen Zuschauende (oder Lesende?) durchs Unterbrechen oder hier Abräumen der dramatischen Handlung, durch deren entkleidenden Abzug: »*man sieht die kahlen Wände des Theaters,*[128] *die Leute fangen an fortzugehen, der Souffleur steigt aus seinem Kasten, – der Dichter erscheint demütig auf der Bühne*« (S. 562). Das Theater, Raum der Potentialität und ›Ort‹, an den irgendwelche Zufälle ›von außen‹ einfallen können, die es *nicht* sich abschließend ausschließen und nicht in Darstellung einschließen kann, ist derart: *diesseits* des Dargestellten, ›sichtbar‹ als *Möglichkeits*raum.

Die Nicht-Geschlossenheit von Darstellung auf dem Theater wird durch ein weiteres hineingefaltetes *off* markiert: der *am Rande* der Bühne *eingefügte*, Ein-Sicht vorenthaltende *Kasten* des *Souffleurs* (am Gothaer Theater eine Pappmachée-

---

126 *Die verkehrte Welt* unterstreicht des Maschinisten Konkurrenz zum Poeten: die Zuschauenden »sollen die Dekorationen vorziehen« (S. 657).

127 Die Vorschrift der szenischen Verkettung nach französisch/aristotelischem Vorbild (bei Gottsched) besagt, »daß die Schaubühne niemals ganz leer werden« darf, Vogel, *Aus dem Grund*, S. 94-98.

128 Als »eigentlich niemals« gegebenen Fall kennzeichnet das Max Herrmann, »Das theatralische Raumerlebnis« (1931), in: Jörg Dünne u. Stephan Güntzel (Hgg.), *Raumtheorie. Grundlagentexte aus Philosophie und Kulturwissenschaften*, Frankfurt a.M.: Suhrkamp 2006, S. 501-514, hier 501f. Tiecks *Die verkehrte Welt* zeigt umkehrend mit dem Öffnen des Vorhangs: »*Das Theater stellt ein Theater vor*«, »Der Epilogus *tritt auf*« (S. 570).

Muschel).[129] Es handelt sich um ein sichtbares *off*, das indiziert, was es verhehlen soll, dass die theatrale Präsentation aus der Wiederholung stammt, auf Wiederholung angelegt ist, daher auf andere Räume und Zeiten. Mit dem Souffleur und seinem verbergenden Kasten wird dies als Paradoxie aufgerufen, steht er doch für die für alle Wiederholungen zu gewährleistende Bindung der Schauspielerrede, damit der so wiederholend-wiederholbaren wie einmaligen theatralen Präsentation an die unter die Vorgabe von Kohärenz gestellte schriftliche Vorlage, die aber wie der Dichter hinter die dramatische Darstellung sich zurückziehen und in dieser aufgegangen sein müsste.[130] Die auf die Sicherung der *Skript-Wiederholung* umgekehrt angewiesene dramatische Darstellung muss diese Voraussetzungen, Skript *und* Wiederholung je schon vergessen gemacht haben.[131] Müsste der Souffleur die Wiedergabe der schriftlichen Vorgabe in der Schauspielerrede sichern, so sollen diese: die Wiedergabe wie der schriftliche Text, doch unvermerkt bleiben. Des Souffleurs (verborgene) Anwesenheit aber ›spricht‹ von beidem. Das ist die Paradoxie des Souffleurs. Seine Wiederholung vermeintlich sichernden Wiedergaben indizieren eine Interzeptions-Stelle,[132] und mit der verfehlten (gebotenen) Wiederholung zugleich die potentiellen Differenzen jeder Wiederholung. »Gottlieb«, der aus der Rolle fällt: »sonst ist es zu spät, – es ist schon halb acht, und um

129 Die Gothaer Souffleurs-Muschel erkundet Jörg Paulus in deren papierener Materialität, in der inneren Kaschierung lesbaren Spuren höfischer Küchen-Schriftführung (»Theater-Küchen-Machination«, in: *Universalenzyklopädie der menschlichen Klugheit*, hg. v. Markus Krajewski u. Harun Maye, Berlin: Kadmos 2019, S. 40-42).

130 Zu den Aufgaben des Souffleurs, der allein das ›Hauptbuch‹ aller Rollen hielt, in dem allenfalls das ›dramatische Ganze‹ aufzufinden wäre, vgl. Martin Jörg Schäfer, »Schreibszenen der Hamburger Theaterverwaltung um 1800« (Ms., 2021), S. 2, 8; zu den Funktionen und Regularien des Souffleurs im Umfeld von Gotha vgl. Maurer-Schmoock, *Deutsches Theater im 18. Jahrhundert*, S. 97-100, 42; die Einsager signalisierten auch den Maschineneinsatz ›von außen‹ (S. 97, vgl. 67, 72, 74).

131 Eine andere Relation zum Text erweist die gegenwärtig häufige Anwesenheit von Souffleur*innen auf der Bühne. René Pollesch zeigt das an: »Ein Schauspieler hat bis zum Ende der Probenzeit seinen Text in der Hand, und alle sehen, dass er nicht fleißig genug war, den Text in seinen Kopf zu kriegen. Alle Beobachter […] schließen von einem Text in der Hand darauf, dass er sich keinen Text merken kann zum Beispiel. Ihnen entgeht also, was er tatsächlich macht. Und das passiert dauernd, wir sehen nicht, was da vor uns steht: Jemand, der seinen Text überprüft. Ein Schauspieler, der Texte nur wegwirft, wenn er sie nicht brauchen kann.« »(Life on Earth can be sweet) Donna«, Uraufführung 15. Dez. 2019, Deutsches Theater Berlin: Programmheft (o.S., S. 14).

132 Die vermeintlich den Fortgang der dramatischen Handlung sichernden Nachhilfen markieren die Wiederholung, die die Schauspielerrede sein muss (ohne als solche merkbar zu sein), wo diese gefährdet ist oder ausblieb, und stören deren Unvermerktheit, insb. wo der Souffleur mangelnde Rollenkenntnis als Vergehen nach Theater-Regularium einer Strafe zuzuführen hatte, vgl. Schäfer, »Schreibszenen der Hamburger Theaterverwaltung um 1800«, S. 5-8.

acht ist die Komödie aus«, macht das auf der Bühne (zurechtgewiesen) explizit: »Ach ich war in Gedanken!, sonst, wollt ich sagen, verschmachten wir beide. […] Der verdammte Souffleur spricht so undeutlich [»halb acht« wäre ein signifikant fehlgehörtes »verschmacht«], und wenn man denn manchmal extemporieren will, gehts immer schief.« (S. 542) ›Tritt‹ mit dem Souffleur die Bindung der theatralen Präsentation an Wiederholung, die um der geschlossenen dramatischen Darstellung willen, kontrolliert und zugleich verhehlt werden muss, ›aus dem Kasten‹: aus dem (sichtbar eingefügten) *off*, so derart die Entbindung durch und an alle Wiederholungen. Manifestiert wird des theatralen Geschehens im *on* zitationelle, von sich differierende Bezogenheit aufs *off*.

Wenn im *Epilog* die theatrale Präsentation an die Wiederholung verwiesen wird: »Morgen werden wir die Ehre haben, die heutige Vorstellung zu wiederholen« (S. 561), so mag dies (am Ende der allermeisten Theaterabende) banal (wahr) scheinen, wird *das* für *diese* »heutige« aber doch kaum möglich sein, oder *welche* oder *was* denn würde wiederholt? Das theatrale *Ereignis*, das (je) aus der Wiederholung-Wiederholbarkeit kommt, ist zitierbar, ist *als* Wiederholung oder Echo aus anderen Räumen und anderen Zeiten nicht es selbst.[133] Jedes jeweilige Geschehen ist aufs *anderswo* bezogen und in allen seinen Wiederholungen latent schon und je wieder allen möglichen Vorfällen, Störungen, Verfehlungen ausgesetzt. Die Vorstellung geht irgendwo anders weiter oder ein andermal erneut los, aber jede Wiederholung wird was anderes geworden sein.

---

133 Vgl. Weber, »Introduction«, S. 7, 22; ders. »The Incontinent Plot (Hamlet)«, S. 236.

III. Transformationen: Wissen, Technik, Spektakel

Manipulationen: Drei Szenen über das Verhältnis von Theater und Maschine

Wolfgang Struck

Prolog: Un/Sichtbarkeit

> Sieh meinen großen Plan, und freue dich mit mir[1],

so fordert der Titelheld in Christian Felix Weißes *Richard der Dritte* seinen Zuhörer auf – einen Zuhörer, den es nur gibt, weil es in Weißes kruder Shakespeare-Adaption, mit der Konrad Ekhof am 8. Juni 1774 seine erste Saison im Gothaer Hoftheater eröffnete, wenig zu sehen gibt. Richard kann seine ganz auf eine recht grobe Psycho-Mechanik gegründete Intrige gerade nicht zu sehen geben. Und auch kein melodramatischer Theaterdonner hilft dem mimischen und gestischen Spiel auf die Sprünge, das die Machination nicht transparent werden lassen kann. Es muss geredet werden. Auch die toten Opfer früherer Machinationen, die den König plagen, erscheinen nicht *leibhaftig* auf der Bühne, sondern nur in den Worten des Königs, in seinem Bericht über einen Alptraum, den er vor Beginn der Handlung gehabt hat. So können die Geister leicht aus der Welt (und von einer Bühne, deren Telos es ist, zu sehen zu geben) verbannt werden:

> Ein Traum –
> Ein Traum?
> Nichts mehr.[2]

1 Christian Felix Weiße, *Richard der Dritte. Ein Trauerspiel in fünf Aufzügen*, in: *Trauerspiele*. Von C.F. Weiße, 1. Teil, Karlsruhe: Schmieder 1778, S. 118.

2 Weiße, *Richard der Dritte*, S. 115f. Ekhof beeindruckte das Publikum denn auch vor allem mit seiner »Kraftstimme« (zitiert nach Richard Hodermann, *Geschichte des Gothaischen Hoftheaters 1775-1779*, Hamburg/Leipzig: L. Voss 1894, S. 4).

I. Zwischen unserer und anderer Welt: Das Wissen des Theaters

> Questa, che il mar diparte / Dal nostro mondo, ai naviganti ignota / E' l'Isola d'Alcina[3]

Wie sehr Weißes bilderarmes Drama die Bühne unterforderte, auf der es 1774 aufgeführt wurde, war zuletzt im Sommer 2014 zu sehen:

Ein Drachen, der die Heldin über die Meereswogen trägt, ein Flug über die Wolken, ein sprechender Baum, ein bezauberter Zauberer, eine karge Felseninsel, die sich in einen amphibischen (Unterwasser-)Garten verwandelt, aus dem dann ein barocker Festsaal emporwächst: *Le Fate*, komponiert von dem italienischen Kapellmeister am sächsischen Hof Giovanni Ristori nach einem Libretto des Hofdichters Stefano Benedetto Pallavicino und uraufgeführt in Dresden 1736, ist eine barocke Zauberoper, deren ästhetisches Prinzip das der Verwandlung und deren eigentliches Thema die Illusion ist. Die Handlung ist aus Ariosts *Orlando furioso* bekannt, sie basiert auf einer Episode, die mehrfach in Opern adaptiert worden ist – die bekannteste ist wohl Georg Friedrich Händels *Alcina* (1735). Die Fee Alcina ist Herrscherin über eine Insel, auf der nichts so ist, wie es erscheint. Hier hält sie den Ritter Ruggerio gefangen, in den sie sich verliebt hat. Aber Alcina ist nicht die Einzige, die das Spiel mit Illusionen beherrscht. Überwunden wird sie schließlich von der als Ritter verkleideten Bradamante, der Geliebten Ruggerios. Auch die braucht, um auf die Insel zu gelangen, magische Unterstützung, die sie von der Fee Melissa erhält, die sie in Gestalt eines Drachens über das Meer trägt. Gegenüber Alcina setzt Bradamante jedoch eine andere, psychologische Zauberkraft ein: Sie gaukelt ihr vor, in sie verliebt zu sein, und erregt so die Leidenschaft der Fee, die dadurch ihre Macht und die Kontrolle über ihre Insel einbüßt. Auf wiederum ganz andere Weise könnte man in das Spiel der Verwandlungen wohl auch den männlichen Helden, Ruggerio, einbeziehen, eine Rolle, die für einen Kastraten komponiert ist, also den männlichen Körper mit einer weiblichen Stimme singen lässt.

Le Fate ist die (bislang) letzte Oper, die, im Sommer 2014, im Gothaer Ekhof-Theater zu sehen war.[4] Die Inszenierung setzte nicht auf akribische Historisierung, sehr wohl aber auf die visuelle Kraft der Theatermaschine, und knüpfte damit an die erste Epoche des Hoftheaters auf Schloss Friedenstein an, die 1683 mit dem Singspiel *Die geraubte Proserpina* begonnen hatte. Wie dieses Singspiel und auch die

---

3 Nach der Partitur: *Le Fate, drama per musica* di Sio. Alberto Ristori, Digitalisat: http://digital.slub-dresden.de/id469811560 (abgerufen am 01.06.2022).

4 Giovanni Alberto Ristori, Stefano Benedetto Pallavicino (Libretto), *Le Fate*, Uraufführung Dresden 1736. Aufführung Ekhof-Theater Gotha, 2014: Ensemble Alraune, Regie Anne Juds, musikalische Leitung Stefano Zanobini, Mario Sollazzo; Besetzung: Arianna Donadelli, Federica Carnevale, Nicholas Spanos, Matteo Desole, Carla Nahadi Babelegoto, Giacomo Schiavo.

weiteren Opern, die bis in die Mitte des 18. Jahrhunderts auf dem Hoftheater gespielt wurden, ist *Le Fate* auf eine barocke Verwandlungsbühne hin entworfen. Die Wirkung der Theatermaschine ist Teil der Handlungen, die meist inhaltlich sehr frei aus dem Fundus antiker Mythen und spätmittelalterlicher Aventiuren, im Fall von *Le Fate* aufbereitet durch Ariost, bestückt sind. Zu sehen sind nicht nur wundersame Ereignisse wie die Seefahrt oder der Flug mit dem Drachen, die Verwandlung eines Menschen in einen Baum in einen Menschen, ein Flug auf einer Wolke. Auch die zahlreichen Wechsel zwischen verschiedenen Bühnenbildern finden auf offener Bühne statt – und sind Teil der Handlung. In *Le Fate* markieren sie keine Ortswechsel, sondern vor allem Wechsel zwischen Schein und Sein oder zwischen verschiedenen Zuständen des Scheins, der Illusion. So sind die sich abwechselnden Räume, in denen die Geschichte spielt, tatsächlich nur *ein* Raum. Die Figuren haben den kahlen Felsen, auf dem sie gelandet sind, niemals verlassen, sie sind ›nur‹ in eine Welt geraten, in der sie nicht mehr zwischen Wirklichkeit und Schein zu unterscheiden vermögen – oder in der die Grenze zwischen beidem nicht mehr zu ziehen ist.

Zwischen *unserer Welt* und der *Insel Alcinas* liegt das Unbekannte, ein scheinbar nur mithilfe der Magie zu überwindender Graben – der durch die Theatermaschine (und das Wissen um ihre Mechanik) geschlossen wird. Die Wunder, die die Handlung vorantreiben, sind keine Manifestationen der Allmacht des einen, christlichen, Gottes. Die Zauberei besteht hier vor allem in der Macht der Illusion, also der Fähigkeit, etwas als etwas anderes erscheinen zu lassen. In der Handlung sind es die Feen, die über die Fähigkeit verfügen, aber eben auch schon die ›Liebeskünstlerin‹ Bradamante. Im Theater dagegen sind es Maschinen, die diese Macht usurpieren. Was im Spiel als Zauberei erscheint, stellt die Maschine als Wirkung mechanischer Kräfte aus. Wunderbar ist hier nicht die Zauberkraft einer Fee, sondern das Ingenium der Ingenieure.

Aber ist die Zauberkraft damit gebannt? Ist also nicht der entführte Ruggerio der eigentliche Gefangene, sondern die Fee selbst, die nur noch auf einer fernen, außerhalb oder zumindest an der Grenze der wirklichen Welt gelegenen Insel, ihre Zauberkraft zu entfalten vermag? Bereits die rund 200 Jahre früher, zwischen 1516 und 1532 entstandene Vorlage, *Orlando furioso*, hatte das Motiv-Arsenal der Antike und des Mittelalters aufbereitet für eine Neuzeit, der die Mythologie ebenso wie die Welt fahrender Ritter nur noch als abenteuerliche, märchenhafte Phantasie zugänglich war. Andererseits allerdings sah sich die europäische Welt der Neuzeit seit der ›Entdeckung‹ der Neuen Welt 1492 und der ersten Umrundung der Erdkugel 1519-1522 mit so vielen unerwarteten und unvertrauten Dingen konfrontiert, dass das Wunderbare keineswegs aus der realen Welt verschwunden war, sondern ganz im Gegenteil sich ständig neu manifestierte.

Vielleicht korrespondiert die Zauberinsel der Alcina ja viel stärker mit jenen ständig sich vermehrenden Inseln (und Kontinenten), von denen bis dahin kein

europäischer Mensch geträumt hatte. Mit der Bühnenmaschine greift eine – vom Zuschauerraum nicht sichtbare – Kraft auf mechanische Weise in die sichtbare Welt (der Bühne) ein. Sie verweist damit darauf, dass das Sichtbare immer nur ein Teil des Ganzen ist, und dass das, was in diesem Teil sichtbar wird, abhängig ist von einem *Off*, das ebenso die Welt unsichtbarer physischer Kräfte als auch die geographisch größere Welt sein könnte.

II. »Das Aug oder Gesicht der Historien«: Das Wissen des Atlas

> die erkhantnuß der Landtschafften vnd des Meers, die glegenhait der Berg, Thäl, vnd Stett, das fliessen der Fluss &c. (die man in Grieckischer Sprach mit ainem wort Geographia nennet, vnd von etlichen Gelerten (nit zu vnrecht) das Aug oder Gesicht der Historien zugenant wiert)[5]

Kein Drache, sondern ein Finger ermöglicht eine andere frühneuzeitliche Reise an den Rand der nun ›entdeckten‹, aber keineswegs bereits vertrauten Welt:

> Und wan soll iche alle [nämlich England, Spanien, Frankreich und Deutschland] durchsehen, so khomen wir durch Schweiterlandt vber das gebirg in Italien: vnd sollichs durchzogen, schiffen wir nach Candia vnd Cypres vber, vnd also vvidervmb in Griechen: von dannen in Schlauonien, von vvän vvir vort alle die Lender durch spatzieren, da man die Schlauonische sprach braucht, als Ungerlandt, (vvievvol das sie in disem Ungern aine besundre sprach haben) Siebenburgen, Polen, die Nordische Lender, vvnd Russen, seind. Und vvie vvir also gantz Europa durchgangen, vnd vns auff die grense von Asien befinden, so ziehen wir von hinnen aufs diß Russen durch Tartteren gegen dem Osten, biß gegen dem Osten, biß vff das Meer, vnd faren zu schiff biß in die Moluckhen vnd new Guinea vber, vnd vviderumb von dannen zu schiff in die Portugalische Indien, vnd also gegen dem Occident oder Nidergang der Sonnen, durch des Sophi oder Persien Lender, in Turckey nach dem Hailligen Landt zu: vnd doselbst zu Jerusalem das Haillig Grab haimsuechend, vnd auff die pfäl von Africa khomend, gehen vvir nach Alcayr in Egypten, vnd vort durch Priester Johannis Landt in Barbarien, biß vff die Strecho de Gibraltar. Und die also vberschiffend, vnd vvider in Hispanien (von vvän vvir anfiengen) lendendt, khomen also geleich ain raisender man, der vmb die Welt, von landt zu

5 Abraham Ortelius, *Theatrum oder Schawplatz des erdbodems. warin die Lanttafell der gantzen weldt, mit sambt aine der selben kurtze erklarung zu sehen ist*. Antwerpen: Egidius Coppens van Diest, 1572, o.S. [ED: Theatrum Orbis Terrarum. Antwerpen 1570]. Digitalisat: http://diglib.hab.de/drucke/2-1-1-geogr-2f/start.htm (abgerufen am 01.06.2022)

landt, vvie sie neben ain ander ligen zu besichtigen, gangen ist, gesund vnd mit gluck vvidervmb haim.[6]

Abb. 1: Ortelius, Indiae orientalis insularumque adiacientium typus (östliches Blatt), in: Abraham Ortelius, Theatrum oder Schawplatz des erdbodems. warin die Lanttafell der gantzen weldt, mit sambt aine der selben kurtze erklarung zu sehen ist, *Antwerpen Egidius Coppens van Diest, 1572, Tafel 48*



6 Ortelius, *Theatrum*, o.S.

Die Reise, die am Scheitelpunkt ihrer parabelförmigen Route die Molukken erreicht, ist kaum weniger unwahrscheinlich als der Weg zur Zauberinsel Alcinas. Aber der Ort, an dem sie möglich wird, ist keine Bühne, sondern ein Buch – und doch, so will es der Titel, ein Theater, das nicht zu lesen, sondern »zu sehen« gibt: *Theatrum oder Schawplatz des erdbodems. warin die Lanttafell der gantzen weldt, mit sambt aine der selben kurtze erklarung zu sehen ist*, die 1572 erschienene deutschsprachige Ausgabe von Abraham Ortelius' zuerst 1570 in Antwerpen erschienenem *Theatrum Orbis Terrarum*. Keine Theatermaschine überwindet den Graben zwischen *unserer Welt* und einer Ferne (die auf der *Lanttafell* des »Oceanus orientalis« immer noch höchst befremdlich erscheint), sondern ein *Atlas*. Denn nichts anderes ist Ortelius' Theater: eine zum Buch zusammengebundene Sammlung von Karten und landeskundlichen Texten, auch wenn die Bezeichnung erst Gerhard Mercators *Atlas, sive Cosmographicae Meditationes de Fabrica Mundi et fabricati figura* (1595) einführen wird. Dass Ortelius zweieinhalb Jahrzehnte früher die Bezeichnung *Theatrum* (in der von ihm selbst übersetzten deutschen Ausgabe ergänzt durch *Schawplatz*) wählt, ist nicht ungewöhnlich für frühneuzeitliche Bücher, die in Texten und manchmal auch in Bildern und Diagrammen Wissen über die Welt – oder über einen speziellen Teil der Welt – präsentieren. So gab es Theater oder Schauplätze der Natur, der Künste, der Maschinen …[7] Auch wenn der Anspruch dabei nicht immer gleich, wie bei Ortelius, auf eine Darstellung der »gantzen weldt« (oder bei Mercator gar die *Erzeugung der Welt und die Gestalt des Erzeugten*) zielte, ging es doch in der Regel darum, einen – meist thematisch definierten – Teil dieser Welt vollständig zu erfassen. Es war nicht untypisch, dass der Wunsch nach Vollständigkeit die Versuche einer Ordnung des Dargestellten sprengte – viele *theatra* erscheinen als, so Ann Blair, »loose collection […] that chooses bulk over systematic order«.[8]

---

7 Vgl. Nikola Roßbach, *Die Poiesis der Maschine. Barocke Konfigurationen von Technik, Literatur und Theater*, Berlin: De Gruyter 2013 sowie das an der Herzog August Bibliothek angesiedelte Projekt »Welt und Wissen auf der Bühne. Theatrum-Literatur der Frühen Neuzeit«: http://www.theatra.de.

8 Ann Blair, *The Theatre of Nature. Jean Bodin and Renaissance Science*, Princeton, N.J.: Princeton UP 1997, S. 176; dazu Nikola Roßbach, »Theatermetaphorik in Wissenschaft und Wissenschaftstheorie um 1700: Gottfried Wilhelm Leibniz«, in: *Begegnungen. Bühne und Berufe in der Kulturgeschichte des Theaters*, hg. v. Ariane Martin u. Nikola Roßbach, Tübingen: Francke 2005, S. 15-29, hier S. 20. Horst Bredekamp, »Leibniz' Theater der Natur und Kunst«, in: *Theater der Natur und Kunst/Theatrum Naturae et artis*. Essays. Wunderkammern des Wissens, hg. v. ders.u.a., Berlin: Henschel 2000, S. 12-19. Helmut Zedelmaier, »Navigieren im Textuniversum. Theodor Zwingers Theatrum vitae humanae«, in: *metaphorik.de* 14 (2008). https://www.metaphori k.de/de/book/export/html/238 (abgerufen am 01.06.2022). Christian Weber, »*Theatrum Mundi*. Zur Konjunktur der Theater-Metapher im 16. und 17. Jahrhundert als Ort der Wissenskompilation und zu ihrer literarischen Umsetzung im *Großen Welttheater*«, in: *metaphorik.de* 14 (2008). https://www.metaphorik.de/de/book/export/html/238 (abgerufen am 01.06.2022). William N. West, *Theatres and Encyclopedias in Early Modern Europe*, Cambridge: Cambridge UP

Einen besonders ausgeprägten Bezug zum wirklichen Theater sieht Blair dabei nicht: in den Theater-Büchern fände sich kaum dynamische Handlung, sondern sie erschienen als – weitgehend unsortierte – Verzeichnisse dessen, was vorhanden ist. Nikola Roßbach plädiert demgegenüber dafür, den »Bildspender« der Theater-Metapher ernster zu nehmen und die *theatra* »weniger als schriftliche Akkumulation von Wissen denn als theatrales Ereignis einer lebendigen Wissensvorführung« zu verstehen.[9] Im Sinne einer solchen Verlebendigung könnte man nun sicher auch Ortelius' Anleitung zur Fingerreise verstehen. Allerdings scheint mir damit – d.h. mit einem primär didaktisch verstandenen Verfahren, bereits vorhandenes Wissen auszustellen[10] – das epistemische Potential der Reise noch nicht ganz ausgeschöpft.

In ihrem Willen zur Vollständigkeit stoßen die *theatra* auf die epistemologische Kernfrage einer Epoche, in der eine exponentielle Zunahme disparaten (nämlich durch zunehmende Ausdifferenzierung der Disziplinen erzeugten) Wissens und zugleich ein schwindendes Vertrauen in kosmologische Weltentwürfe[11] eine mit den herkömmlichen Formen der Speicherung und Systematisierung nicht mehr zu bewältigende Fülle (»bulk«) anwachsen ließen: Wie ist der Umgang mit dieser Fülle zu organisieren, ohne auf eine vorab gegebene Systematik zurückgreifen zu können?

In Ortelius' *theatrum* erinnert zunächst nur das Frontispiz an ein Bühnenportal. Allegorische Figuren verkörpern die Kontinente, wobei sich der Vollständigkeitsanspruch darin dokumentiert, dass auch dem vermuteten, aber noch nicht entdeckten Südkontinent, dem die »frontispicii explicatio« den Namen *Magellanica* zuschreibt, ein Platz eingeräumt wird. Allerdings bildet die allegorische Versammlung der »gantzen weldt« hier nur den Rahmen, das Portal, während auf der dadurch eröffneten Bühne nur der Buchtitel zu *lesen* ist, der wiederum darauf hinweist, dass in diesem Buch eben vorrangig weder Texte noch Bilder zu finden sind, sondern »Lanttafell der gantzen weldt«. Ortelius' Theater versammelt nicht die Welt, sondern Karten, eines der erfolgreichsten Medien, das die Neuzeit für das Bulk-Management entwickelt hat. Was von der Welt seinen Weg in den Atlas

---

2002. Markus Friedrich, »Das Buch als Theater. Überlegungen zu Signifikanz und Dimensionen der Theatrum-Metapher als frühneuzeitliche Buchtitel«, in: *Wissenssicherung, Wissensordnung und Wissensverarbeitung. Das europäische Modell der Enzyklopädien*, hg. v. Theo Stammen u. Wolfgang E.J. Weber, Berlin: Akademie-Verlag 2004, S. 205-232.

9 Roßbach, *Theatermetaphorik*, S. 21

10 So z.B. Flemming Schock, »Einführung: Theater- und Wissenswelten in der Frühen Neuzeit«, in ders. (Hg.), *metaphorik.de* 14 (2008): Schwerpunkt Theatrum-Metapher in der frühen Neuzeit, S. XI. https://www.metaphorik.de/de/book/export/html/238 (abgerufen am 01.06.2022)

11 Exemplarisch dafür ist, dass die in Mercators Atlas eigentlich vorgesehene Aufbereitung der Schöpfungsgeschichte in dem, was schließlich posthum präsentiert wird, kaum mehr eine Rolle spielt.

findet, ist damit von vornherein durch die Darstellungsmöglichkeiten der Kartographie vermittelt. Eine Sammlung von Darstellungen bearbeitet das Problem der (Über-)Fülle an Information.

Wie sehr die Kartographie eine Übertragung zwischen verschiedenen Repräsentationen ist, illustriert ein Kupferstich aus Jodocus Hondius' erweiterter Neuausgabe von Mercators *Atlas*, der die beiden Kartographen, Mercator links und Hondius rechts, ebenfalls von einer Art Theaterportal gerahmt, bei der Arbeit zeigt. Die Globen, die sie dabei in der Hand halten, und die Zirkel, mit denen sie hantieren, verweisen auf die zentrale Operation der Projektion einer Kugeloberfläche auf eine plane Fläche, für deren Entwicklung Mercator berühmt ist. Aber das ist, wie der mit Karten, anderen Atlanten, Tabellen und Linealen gut gefüllte Arbeitstisch beweist, nur eine Dimension in der Verarbeitung vielfältigen Datenmaterials, das zu einer einheitlichen Darstellung kompiliert wird. Damit kann man den Untertitel des Atlas auch anders, sehr viel selbstbewusster, verstehen: *Fabrica mundi* meint nicht den göttlichen Schöpfungsakt (der in Hondius' Ausgabe auch keine Rolle mehr spielt), sondern die Darstellung der Welt in Operationen des Vermessens, Berechnens und Zeichnens.

Ortelius beschreibt sein Vorgehen im einleitenden Text ebenfalls als Kompilation: Zunächst hat er alle ihm zugänglichen Karten gesammelt, die Grundlage bilden also Darstellungen, die das Wissen über die Orte der Welt auf eine spezifische Eigenschaft, ihre geographische Lage reduzieren. Als nächstes hat er eine Auswahl getroffen, so dass jeder Teil der Erdkugel durch die jeweils beste Karte repräsentiert ist, auch hat er »vnderweilden zwey oder mehr […] auf einem bogen bracht«. Schließlich hat er die Karten einheitlich formatiert, das heißt, er hat sie neu gezeichnet, so dass jede von ihnen eine Doppelseite seines in Folio gedruckten Atlas ausfüllt:

> vngeacht das sie groß vnd brait war, dannocht so haben wirs auff solche arth vnd gstalt klainer gemacht, das sie mit disem vnserm werckh oder buech vber ain stimmette: vnd ob sie schon wol zuvor vil bogen begriffen, so ist sie doch in vnsern buech eben wol gantzlich uff ain bogen khomen.[12]

Mit dieser Standardisierung hat Ortelius vorgegeben, was als das Prinzip gelten kann, dem seitdem die meisten Bücher, die Atlas heißen, folgen: das graphische Arrangement ihrer Inhalte so, dass jeweils eine Doppelseite eine in sich geschlossene (»gantzlich uff ain bogen«), zugleich aber auf die anderen Doppelseiten verweisende Einheit bildet. Eben in diesem visuellen Arrangement nimmt Ortelius die Theater-Metapher seines Titels ernster als das viele andere frühneuzeitliche Bücher tun, die ebenfalls als *Theatrum* betitelt sind: Der Atlas ist nicht zum Lesen

12 Ortelius, *Theatrum*, o.S.

Abb. 2: Gerhard Mercator, Jodocus Hondius, Gerardi Mercatoris Atlas sive Cosmographicae Meditationes de Fabrica Mundi et fabricati figura*: Editio quarta, Amsterdam: Hondius, 1613 (o.S.)*



bestimmt, sondern zum Anschauen. Er eröffnet, wie es der deutsche Titel sagt, einen Schauplatz. Der präsentiert sich allerdings weniger als ›lebendiges‹ denn als eigentümlich zerrissenes Bild. Nur die erste Karte zeigt die Welt als Ganze, danach folgen immer kleinteiligere Karten einzelner Landschaften. Neben Auswahl und Arrangement auf den Seiten beschreibt Ortelius daher noch eine weitere Operation, die der Konstitution des Ganzen aus seinen Teilen dient: Die Anordnung der Seiten in einer spezifischen Folge. Den Anfang bildet eine Weltkarte, dann folgen Karten der Kontinente, und schließlich Karten, deren Maßstab immer mehr anwächst. Hier angelangt, geht Ortelius' Bericht von der Produktion des Atlas zur Rezeption über, mit der nun beginnenden Reise mit den Augen oder dem Finger, die einmal um die Welt führt – und dabei das über verschiedene Karten Verstreute wieder zusammenbindet.

Für Ortelius ist das keineswegs eine ganz einfache Operation. Um den Reisenden gelegentlich eine Pause zu gönnen, hat er die Folge der Karten durch Texte unterbrochen, die als offenbar vertrautere und daher erholsamere Form der Reprä-

sentation dem wandernden Blick ein Ausruhen ermöglichen sollen. Auf die Rückseiten der Kartenblätter hat er daher schriftliche Landesbeschreibungen gedruckt, »vvelichs der Leser fur aine rasstplatz oder ergetzung (da er von gehen mudt sey) brauchen, vvnd seinen athem (ehe er vveiter zeucht) herschöpffen mag«.[13] Nach der Lektüre-Pause geht dann die Reise auf dem nächsten Blatt weiter.

Die Pointe der Fingerreise besteht darin, dass sie nicht auf der Weltkarte stattfindet, sondern auf den Einzelkarten im größeren Maßstab. Nur hier können Auge oder Finger all die Orte und Landschaften ansteuern, die das geographische Wissen zur Verfügung stellt, die aber die eine Karte des Ganzen gar nicht fassen kann. Die eigentliche Operation des Fingers – oder besser: der ganzen Hand – besteht also im *(Um-)Blättern*. Eine einfache händische Operation, die ein Wechselspiel aus Teil und Ganzem erzeugt, macht aus dem Atlas eine epistemische Maschine und versucht damit ein grundlegendes epistemologisches Problem der Neuzeit *in den Griff* zu bekommen. Eine banal erscheinende Geste operationalisiert das Verhältnis von Teil und Ganzem. Eine Art von *Beziehungskunst*: Praktiken, Verbindungen herzustellen, Vollständigkeit und Übersicht zusammenzufügen.

Intermezzo: Theater und theatrum: Die Suche nach dem *missing link*

Ein Bühnen-Theater, ein Buch-Theater: gibt es einen Zusammenhang? Beide haben es zu tun mit einem »bulk« von Material, der Fülle der Geschichten, der Fülle der Orte, beide müssen eine »loose collection« mit einer »systematic order« vermitteln. Bei Ortelius geschieht das in der Unterbrechung der Kontinuität eines Weges mit dem Finger über das Papier durch das Umblättern, in *Le Fate* durch die Manipulation der raumzeitlichen Kontinuität einer Szene durch die Intervention der Maschine. Etymologisch geht die *Manipulation* zurück auf das *in die Hand nehmen, die Hand füllen, Bündeln*. In diesem Sinne ist auch Ortelius' Fingerreise eine Manipulation, wenn sie die zerstückelte Welt mit der Hand wieder einsammelt. Was der Atlas dabei auch verhandelt, ist das Verhältnis zwischen dem, was sichtbar ist (das eine Kartenblatt), und dem, was nicht sichtbar ist (alle anderen Kartenblätter). Und in der Zauberoper sind es die jeweils anderen Zustände des einen Raums, die von der Bühnenmaschine vorübergehend ins *Off* transportiert worden sind.[14]

---

13 Ortelius, *Theatrum*, o. S.

14 Der Aussage von Flemming Schock (»Einführung: Theater- und Wissenswelten in der Frühen Neuzeit«, S. XIf.): »Mehr als in anderen und vorangehenden Wissensmetaphern – wie dem Speculum oder dem Baum des Wissens – speicherte sich in der Metapher des Theaters daher offensichtlich das Versprechen einer erhöhten Öffentlichkeit des Wissens einerseits und des totalen, synoptischen Zugangs zum Wissen andererseits«, kann ich also nur teilweise

Wie Juliane Vogel (in diesem Band) zeigt, ist ein bevorzugter Topos des zugleich verdrängten und präsenten *Off* das Meer. Als gestaltlose und unbeherrschbare Elementarmacht verkörpert es nicht nur die dunkle, despotisch-willkürliche Seite der Macht, wiederum verkörpert in dem von maßlosem Zorn gepeinigten Gott Neptun. »Meeresauftritte« setzen dem menschlichen »Souveränitätsbegehren« eine Grenze, auch indem sie den Bühnenraum selbst, den Raum der Repräsentation, bedrohen – oder zu bedrohen scheinen, denn eben die Maschinen, die dem Meer den Eintritt in den Bühnenraum eröffnen, vermögen es auch wieder zu bändigen und die Ordnung des Raums wiederherzustellen. Das Wissen, das das Maschinentheater den Buchtheatern vermitteln kann, ist ein Wissen um die Möglichkeiten und Grenzen der Repräsentation, im doppelten Sinn einer politischen und einer ästhetischen Ordnung der Welt.

In Ortelius' *theatrum orbis terrarum* bedroht das Meer auch die kartographische Repräsentation der Welt. Seinen spektakulärsten Auftritt hat es auf dem Blatt, an dem die Fingerreise auf den Molukken ihren Scheitelpunkt erreicht und den Rückweg nach Europa antritt (Abb. 1). Wo der Finger zurückschreckt, besiedeln allerlei Fabelwesen einen Ozean, auf dem auch Alcinas Zauberinsel zu finden sein könnte. Als Ortelius zwei Jahrzehnte später, 1589, eine neue Karte des pazifischen Ozeans zeichnet, ist an die Stelle der Meereswunder ein Schiff getreten: Fernão de Magalhães Flaggschiff *Victoria*, das erste Schiff, das 1519 bis 1522 die Erdkugel umrundet hat (Abb 3). Die Hochseeschiffe des 16. Jahrhunderts waren die elaboriertesten Maschinen ihrer Zeit, und so zeigt auch Ortelius die *Victoria* als eine nautische Maschine, bedient von Seefahrer-Arbeitern und mit einem unverkennbaren »Souveränitätsbegehren« ausgestattet. Mehr noch als in der Vermessung des unbekannten Raums durch den Navigator auf dem Achterdeck äußert es sich in den Kanonen, die ihre Kugeln auf einen Ozean feuern, auf dem von dem zornigen Gott Neptun keine Spur mehr zu finden ist (und nicht einmal mehr ein Physiter, der zwanzig Jahre zuvor noch das einzige Schiff, das sich auf dieses Meer vorgewagt hat, bedroht). Dafür hat nun das Schiff selbst eine Stimme:

> Prima ego veliobis ambibi cursibus Orbem, Magellane novo te duce ducta freto. Ambivi, meritoque vocor VICTORIA: sund mi Vela, alae; precium, gloria, pugna, mare. [Die Erste bin ich, die mit Segeln um die Erde herumgegangen bin, und führe dich, Magellan, den Führer, als Ersten durch die Meerenge. Ich segelte und verdiente mir den Namen VICTORIA. Meine Segel sind Flügel, mein Preis der Ruhm, mein Kampf das Meer.][15]

---

zustimmen: Leitet man die Theatermetapher vom Maschinentheater her, dann ruft sie auch das Bewusstsein auf, dass jede Darstellung konstitutiv unvollständig ist.

15 Abraham Ortelius, *Maris Pacifici*, Antwerpen 1589.

Abb. 3: Abraham Ortelius, Maris Pacifici, *Antwerpen (1589)*



Dennoch ist das eine Stimme von außen: Die von Schiffen ausgehende Vermessung der Welt ermöglicht eine ständig zu verbessernde – und von mythischen »Meeresauftritten« gereinigte – kartographische Repräsentation. Aber das Schiff selbst kann nur in einem Bruch dieser Repräsentation, als Stimme aus dem kartographischen *Off*, auftreten.

III. Windhosen: Das Wissen der Maschinen

Genau ein Jahrhundert bevor Ristori seine Heldin von einem Drachen über das Dresdner Theater-Meer tragen lässt, hat der Nürnberger Mathematiker Daniel Schwenter erläutert, wie es Menschen möglich ist, ganz ohne Magie auf dem Wasser zu gehen. Im vorletzten Teil seiner *Deliciae Physico-Mathematicae, Oder Mathemat. und Philosophische Erquickstunden* (1636; auch das, wenn auch nicht im Titel ausdrücklich so benannt, der Form nach eines der Wissens-Theater) präsentiert er die Bauanleitung für einen Apparat, der das ganz einfach möglich mache und der seine Tauglichkeit auch schon bewiesen habe:

> mit dergleichen Windhosen/ soll königliche Majestät zu Denemarck mit einem Hofdiener eine gantze Weil über die offenbare See gegangen sey.[16]

*Abb. 4: Daniel Schwenter, Windhosen (*Deliciae Physico-Mathematicae, Oder Mathemat. und Philosophische Erquickstunden, *Nürnberg: Jeremias Dümler, 1636, S. 468)*



468 Zwölffter Theil der Erquickstunden.

eher nicht. Vnd um die Beine macht man von Hundshäuten / nach obgegebener Lehr / zween Säck / und in solche Röhrlein/zu dem auffblasen / mit

Ventosen oder Lufftlederlein und Zapffen versehen / wie bey der Schwimmgürtel. Ferner muß man bleyerne Sohlen machen lassen/nach eines ieden Schwere (darmit der Kopff in der Höhe bleibe)und solche mit ledern Riemen steiff anbinden. Vber solche bindet man an die Füsse zwo Floßfedern (also zu nennen) wie aus beygefügter Figur zu sehen/ welche gemacht/ daß man sie an beeden Füssen/ über die Knorn binde/darmit rudere/ und wo man wil/ hinkommen / deswegen müssen sie an dem Fuß ein Gewerb haben / daß sie bewe-

Nun ist Dänemark weit – nicht so weit wie Alcinas Zauberinsel, aber weit genug, dass englische Theaterdichter am dortigen Königshof auch tote Majestäten herumgeistern lassen können –, so dass man Schwenters Windhosen wohl trotz der angeblichen Zeugen zu den eher nicht praxistauglichen Maschinen zählen muss, von denen es eine ganze Reihe in den Wissenstheatern gibt.[17]

16 Daniel Schwenter, *Deliciae Physico-Mathematicae, Oder Mathemat. und Philosophische Erquickstunden*, Nürnberg: Jeremias Dümler 1636, S. 469, Digitalisat: https://www.digitale-sammlungen.de/de/view/bsb10057916 (abgerufen am 01.06.2022). Es handelt sich um eine aufblasbare, an den Füßen mit Blei beschwerte Hose.

17 Vgl. Roßbach in diesem Band.

Vier Jahrzehnte später, im September 1675, war dann aber auch auf der Seine in Paris »une Machine qvi sert à marcher sur l'eau« zu sehen. Wie – und ob – diese Maschine funktioniert hat, ist nicht überliefert; aber die Vorführung hat Gottfried Wilhelm Leibniz zu einem verwegenen Gedankenexperiment angeregt, das er unter dem Titel *Drôle de Pensée, touchant une nouvelle sorte de REPRÉSENTATIONS* in einem kurzen Manuskript festgehalten hat.[18]

Nicht weniger als ein »theatre de toutes les choses imaginable« schwebt Leibniz vor,[19] ein Theater, das schlichtweg alles auf die Bühne zu stellen vermag, vor allem aber Maschinen: Geführt werden soll das Theater von »personnes [...] entendues aux belles curiositez, et sur tout aux machines«.[20] Ein drolliger Gedanke, der aber doch, wie Nikola Roßbach und Horst Bredekamp herausgestellt haben, durchaus im Zusammenhang mit den sehr viel ernsthafteren Plänen eines *theatrum naturae et artis* zu sehen ist, die Leibniz über viele Jahrzehnte beschäftigt haben und mit denen er bei verschiedenen europäischen Fürsten vorstellig geworden ist. Ein solches Theater hätte einerseits die Buch-Theater (in Form von Katalogen, Verzeichnissen, Kommentaren, Exzerpten ...) zusammenführen, sie aber andererseits durch die Objekte selbst komplementieren und überbieten sollen – wobei die praktische Realisation barocke Höfe sehr schnell an die Grenzen ihrer Möglichkeiten geführt hätte. Das in Paris imaginierte »theatre de toutes les choses imaginable« geht nun noch einen Schritt weiter, indem es nicht mehr nur vorhandenes Wissen darstellen, sondern auch neues erzeugen soll. Eher als ein Stegreiftheater

18 Gottfried Wilhelm Leibniz, »Drôle de Pensée, touchant une nouvelle sorte de REPRÉSENTATIONS«, in: ders., *Gesammelte Schriften und Briefe*, Reihe 4, Band 1, Berlin: Akademie-Verlag 1983, S. 562-568. Jan Lazardzig (*Theatermaschine und Festungsbau. Paradoxien der Wissensproduktion im 17. Jahrhundert*, Berlin: Akademie-Verlag 2007) weist auf einen Zeitungsausschnitt hin, den Leibniz seinem Manuskript beigefügt hat, der eine Flugmaschine zeigt (219f.). Nikola Roßbach vermutet dagegen, es habe sich um eine Art »Schwimmgürtel bzw. -anzug« gehandelt (in diesem Band). Der Katalog zur Ausstellung *Wunderkammer des Abendlandes. Museum und Sammlung im Spiegel der Zeit.* Ausstellungskatalog Kunst- und Ausstellungshalle der Bundesrepublik Deutschland in Bonn, Bonn 1994, weist auf Schwenters »Deliciae Physico-Mathematicae« hin, allerdings statt auf die »Windhosen« auf einen »Wasserharnisch«, eine Art Taucheranzug, mit dem man allerdings *unter*, nicht *auf* dem Wasser gehen können soll. Mir scheint etwas wie die »Windhosen« ungleich wahrscheinlicher, nicht zuletzt aufgrund des größeren metaphorischen Potentials, das der Gang auf dem Wasser sowohl gegenüber dem Gang unter als auch dem Flug über ihm besitzt: Die frühen Flugversuche waren, anders als die maschinell realisierten, illusionären Theater-Flüge, durchweg von der Beobachtung des Vogelflugs inspiriert. Dass Lebewesen fliegen können, ist ein natürlicher Vorgang. Auf dem Wasser zu gehen, war dagegen im christlichen Abendland bis dahin dem Sohn Gottes vorbehalten. Die Pariser Maschine tritt also ungleich auftrumpfender auf als die Flugmaschinen.

19 Leibniz, »Drôle de Pensée«, S. 565.

20 Leibniz, »Drôle de Pensée«, S. 562.

denn als Aufführung mit genau festgelegtem Ablauf zu denken (wenn man so will: ein sich selbst programmierender Algorithmus), sprengt es jedoch, so scheint es, die Grenzen jeglichen Repräsentationsapparats.

In einer Art *Brainstorming*, weniger als Produkt denn als Medium des Nachdenkens, entwirft Leibniz sein Theater in einer Liste von Listen, die immer wieder über das hinausschießen, was man sich als – halbwegs strukturierten – Zusammenhang vorzustellen vermag:

> Les representations seroient par exemple des Lanternes Magiques (on pourroit commencer par là), des vols, des meteores contrefaits, toutes sortes de merveilles optiques ; une representation du ciel et des astres. Cometes. Globe comme de Gottorp ou Iena ; feux d'artifices, jets d'eau, vaisseaux d'estrange forme ; Mandragores et autres plantes rares. Animaux extraordinaires et rares. Cercle Royal. Figures d'animaux. Machine Royale de course de chevaux artificiels. Prix pour tirer. Representations des actions de guerre. Fortifications faites, elevées, de bois, sur le theatre, – (?) ouuerte etc. Le tout à l'imitation du faiseur des – (?) qve j'ay veu ; un maistre de fortification expliqveroit l'usage de tout. Guerre contrefaite. Exercice d'infanterie de Martinet. Exercice de cavalerie. Bataille navale, en petit sur un canal. Concerts extraordinaires. […] Theatre de la nature et de l'art. Luter. Nager. Danseur de cordes extraordinaires. Saut perilleux. Faire voir, qv'un enfant leve un grand poids avec un fil. Theatre Anatomiqve.[21]

Das ist nur der Beginn einer Folge von Aufzählungen, die immer heterogener werden, bis sie sich, um eine Formulierung von Michel Foucault aufzugreifen, zu ei-

---

21 Leibniz, »Drôle de Pensée«, S. 563. Eine Übersetzung, die allerdings in einigen wesentlichen Details von dem in den Gesammelten Schriften gedruckten Text abweicht, entnehme ich dem Katalog zur Ausstellung *Wunderkammer des Abendlandes. Museum und Sammlung im Spiegel der Zeit.* Ausstellungskatalog Kunst- und Ausstellungshalle der Bundesrepublik Deutschland in Bonn, Bonn 1994, S. 122f.: »So ließe sich zum Beispiel die Laterna magica vorführen – mit ihr könnte man gut anfangen –, Flugversuche, nachgebildete Meteoriten, unterschiedlichste optische Erscheinungen; eine Darstellung des Himmelszeltes mit seinen Sternen; Kometen; ein Globus wie der von Gottorp in Jena [in Gottorf oder Jena: es sind zwei Orte und zwei Globen; W.S.]; Feuerwerke, Wasserspiele, ungewöhnlich geformte Gefäße; Alraunen und andere seltene Pflanzen. Ungewöhnliche und seltene Tiere. Der Cercle Royal. Nachbildungen von Tieren. Eine königliche Apparatur für ein Pferderennen mit künstlichen Pferden. Verlosungen. Darstellung von Kriegshandlungen. Hoch aufgerichtete Befestigungsanlagen aus Holz, auf der Bühne, Barmherzigkeit, Grausamkeit et cetera, all dies als Nachbildungen der wahren Ereignisse; der Bauleiter der Befestigungsanlagen könnte den Verlauf der dargestellten Schlachten erklären. Exerzieren der Infanterie von Martinet. Exerzieren der Kavallerie. Seenebel (?) im kleinen Maßstab, demonstriert auf einem Kanal. Hervorragende Konzerte […]. Schauräume der Natur oder der Kunst. Kämpfe, Darstellung des Schwimmens. Außergewöhnliche Seiltänzer, Hochgefährliche Sprünge. Zeigen, wie ein Kind ein schweres Gewicht mithilfe einer Schnur anhebt. Schauraum der Anatomie.«

nem »Atlas des Unmöglichen« zusammengeschlossen haben. Wie in der von Foucault zitierten »chinesischen« Enzyklopädie aus Jorge Luis Borges' Essay zu John Wilkins sind auch die Dinge, die Leibniz' Listen zusammenfügen, je für sich keineswegs undenkbar. Die meisten seiner Maschinen existieren tatsächlich. Was sich jedoch der Vorstellung widersetzt, ist ein Ort, »an dem sie nebeneinander treten könnten«.[22] Allerdings hat Leibniz die Leser*innen gleichsam vorgewarnt. Vorangestellt ist der ersten Aufzählung, die die Folge der Vorführungen mit einer Laterna magica eröffnet (und damit mit einer aus dem Arsenal von Athanasius Kirchers gegenreformatorischem Täuschungsapparat schnell auf die Jahrmärkte ausgewanderten Illusionsmaschine), noch eine weitere Liste, die zunächst die Gewerke zusammenbringt, die den Betrieb des Theaters gewährleisten sollen:

> Les personnes qv'on auroit à gage, seroient des peintres, des sculpteurs, des charpentiers, des horlogers, et autres gens semblables. On peut adjouter des mathematiciens, ingenieurs, architectes, bateleurs, charlatans, Musiciens, poëtes, libraires, typographes, graveurs, et autres.[23]

Bereits hier eine erste Irritation: Nicht nur treffen Handwerker und Wissenschaftler auf immerhin noch seriöse Künstler und Kunstgewerbler (wie Musiciens, poëtes, librarires, typographes, graveurs); dies ist letztlich genau die Mischung, die auch den Betrieb der Hoftheater gewährleistete. Aber zwischen sie haben sich auch Gaukler und Scharlatane (bateleurs, charlatans) eingeschlichen, also die höchst unseriösen Künste des Jahrmarkts. Was haben sie auf Leibniz' Theater zu suchen? Von ihnen lediglich etwas auflockernde Unterhaltung zwischen den ernsthaften Vorführungen zu erwarten, scheint mir ihre Funktion in Leibniz' (nur scheinbar) ›wilder‹ Sammlung zu unterschätzen.

Schon für Leibniz' Zeitgenossen gilt das negative Urteil über die Scharlatane, das im folgenden Jahrhundert die *Encyclopédie* von d'Alembert und Diderot fällt: Der *Charlatan* sei ein Proteus, »qui prennent mille formes différentes«, dabei niemals etwas Nützliches produziert, sondern durch Täuschungen und falsche Versprechungen schadet: »La Medecine […] du charlatan n'est digne que de mépris«.[24]

---

22 Michel Foucault, *Die Ordnung der Dinge*. Aus dem Französischen von Ulrich Köppen, Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1974, S. 17ff. Leibniz' Maschinen tragen also das Verhältnis von »Möglichkeiten und Unmöglichkeiten« (Roßbach, *Die Poiesis der Maschine*, S. 15) auf eine andere Weise aus als es die von Roßbach beschriebenen »utopischen« Maschinen tun.

23 Leibniz, »Drôle de Pensée«, S. 563. »Die Personen, die auf diese Weise verpflichtet würden, wären Maler, Bildhauer, Zimmerleute, Uhrmacher, und ähnliche Personengruppen. Man könnte im Verlauf der Unternehmung allmählich Mathematiker, Ingenieure, Architekten, Gaukler, Wunderheiler, Musiker, Dichter, Buchhändler, Schriftsetzer, Graveure, und andere anstellen« (*Wunderkammer des Abendlands*, S. 122).

24 d'Alembert/Diderot, *Encyclopédie*, Bd. 3, Paris 1753, S. 108, Digitalisat: http://enccre.academie-sciences.fr/encyclopedie/section/S03-ebcb9ec30766/?p=v3-p11&(abgerufen am 01.06.2022).

Die *Charlatanerie*, so hat Diderot dem von dem Arzt Louis de Jaucourt verfassten Artikel noch hinzugefügt, finde sich keineswegs nur auf dem Feld der Medizin: »tout état avoit ses charlatans«, deren Fertigkeit es sei, sich selbst oder die Dinge als etwas erscheinen zu lassen, was sie nicht sind.[25] Aber immerhin: damit beherrschen sie eine Kunst, die auch Jaucourt teilweise anerkennt, wenn er die Scharlatanerie vor allem über ihre psychologische Wirkung beschreibt. Was sie überhaupt ermöglicht, seien die Wünsche ihrer Opfer, und darunter nicht zuletzt deren Begehren, sich täuschen zu lassen, um einen Ausweg aus der Unerbittlichkeit der Realität, etwa einer unheilbaren Krankheit, zu sehen. Mit Diderots Ausweitung des Feldes lassen sich vielleicht auch die Künste ausweiten – und in ein etwas positiveres Licht stellen: Wer erfolgreich täuschen will, muss die Gesetze der Natur ebenso kennen wie diejenigen der Psyche; er oder sie muss Täuschungen erzeugen und so berechnen können, dass sie die beabsichtigten Reaktionen auslösen; er oder sie muss die Erscheinungen der Objektwelt manipulieren können und muss wissen, wie diese Manipulationen auf das Publikum wirken können. Wer Menschen glauben machen will, übers Wasser laufen zu können, muss von Wasser genauso viel verstehen wie von der Bereitschaft der Menschen, zu glauben, was sie vermeintlich sehen.

In dieser Richtung könnte nun auch die Funktion der Scharlatane in Leibniz' Theater zu suchen sein. Zusammen mit den Gauklern – ebenfalls Künstler*innen der Täuschung, die sich über die Gesetze der Schwerkraft zu erheben und die Limitationen des menschlichen Körpers zu überwinden scheinen – repräsentieren sie eine hochentwickelte Kenntnis der menschlichen Psyche und Physis. Es geht nun nicht, jedenfalls nicht in erster Linie, darum, dieses Wissen auszubeuten, indem es in (seriöse) Wissenschaft transferiert wird. Mindestens ebenso sehr geht es darum, etwas zu sehen. Und Gaukler und Scharlatane sind Experten darin, etwas Ungesehenes zu sehen zu geben, die Grenzen des Erwartbaren auszutesten, Staunen zu erregen. Sie tun das, indem sie die sinnliche Evidenz manipulieren.[26] Der gelehrte Blick auf den Scharlatan ähnelt dem Blick des Theaterpublikums auf die Maschine: den visuellen Eindruck zu bewundern und gleichzeitig die unsichtbare Ursache zu kennen.

Wenn das stimmt, dann wäre dies tatsächlich der Punkt, an dem Leibniz' »theatre de toutes les choses imaginable« eine Verbindung herstellt zwischen dem Theater und den *theatra*, also der Bühne, auf der Schauspieler*innen mit ihren Körpern und Stimmen (mit Sprache und Gesang) im Verbund mit Bühnenbildern und Theatermaschinen etwas darstellen, und den Büchern, in denen Bilder und Texte Wissen darstellen. Anders als die Buch-Theater soll Leibniz' Theater Maschinen nicht nur ausstellen, sondern aufführen.

---

25 d'Alembert/Diderot, *Encyclopédie*, S. 110.

26 Zur Bedeutung des Staunens vgl. Lorraine Daston, *Wunder, Beweise und Tatsachen. Zur Geschichte der Rationalität*, Frankfurt a.M.: Fischer 2001.

Um das zu erreichen, versammelt das »theatre de toutes les choses imaginable« nicht nur alle vorstellbaren Dinge, sondern es denkt (etwa in der Zusammenstellung der Gewerke) darüber nach, wie die Dinge tatsächlich vorgestellt, das heißt, vor Augen gestellt werden können. Darauf verweist schon der im Titel durch Versalien hervorgehobene Begriff REPRÉSENTATIONS. Zugleich weist diese Hervorhebung darauf hin, dass Leibniz' Theater wie bereits Ortelius' *theatrum orbis terrarum* eben keineswegs *alles* ausstellt, sondern dass es das Feld auf spezifische Weise einschränkt: Es geht um Darstellungen. Gesammelt und ausgestellt werden also nicht die ›Dinge selbst‹, sondern es werden Ausstellungen ausgestellt; daher können sich unter die ganzen Maschinen auch immer wieder theatrale Aufführungen mischen. Und diese Repräsentationen sollen die Zuschauer*innen in den gleichen ambivalenten Zustand versetzen wie es auch die Theatermaschinen tun: um die mechanischen Kräfte der Maschinen zu wissen und doch über ihre magischen Effekte zu staunen.

Nur in einzelnen Fällen können die Maschinen als sie selbst auftreten, sich selbst repräsentieren. Ein Beispiel dafür bildet die (vermeintliche) »Windhose« auf der Seine. Anders als die Flugmaschine auf dem Theater stellt sie nicht *etwas* dar (etwa einen Gott), sondern sich selbst (das bewahrt sie vor der Blasphemie). Allerdings ist diese Selbstdarstellung in zweierlei Hinsicht beschränkt: es lassen sich nur bestimmte Maschinen in Aktion beobachten (solche, die die richtige Größe haben, um mit einem Blick überschaut zu werden), und häufig bleibt dabei das, was die Maschine funktionieren lässt, verborgen. Ein anderes Beispiel aus Schwenters *Deliciae Physico-Mathematicae* kann das illustrieren: Der »Wasserharnisch«, eine Art Taucheranzug, wird nicht nur beschrieben, sondern auch in drei Abbildungen gezeigt. Nur auf einer davon sieht man, was auch bei einer Vorführung hätte zu sehen sein können (bevor die Trägerin im Wasser verschwunden wäre), eine zweite Abbildung legt das verborgene Skelett frei, die dritte zeigt, in einer Art Schnittbogen, wie die darüber gespannte Haut anzufertigen ist.[27] Das Objekt wird also zerlegt, und nur in dieser Zerstückelung kann es als Ganzes, nämlich als Einheit von Innen und Außen, von Form und Funktion erscheinen. In Aktion treten kann es so, zerlegt, aber gerade nicht. Die eigentümliche Doppelung von Illusion und Wissen kommt nicht zustande. Analog zum Atlas zerstückelt auch das Wissens-Theater seine Objekte, und es bedarf der Künste des Scheins, sie wieder zusammenzusetzen.

Das zeigt der zweite, sehr viel häufigere Typ der Repräsentationen: Maschinen erscheinen in Form von – meist verkleinernden, in manchen Fällen auch vergrößernden – Modellen (die selbst wiederum Maschinen sind). Da aber, wie Nikola Roßbach (in diesem Band) erläutert, bei Modellen häufig die Funktionalität verloren geht (so kann es etwa sein, dass eine verkleinerte Windmühle durch eine Kurbel

27 Schwenter, *Deliciae Physico-Mathematicae*, S. 464-466.

angetrieben werden muss), kommen hier auch die täuschenden Künste der Scharlatane ins Spiel. In der Sichtbarmachung des Unsichtbaren werden die Künste der Täuschung essentiell, etwa bei der Darstellung eines Kriegstheaters mit mechanischen Armeen oder des Seekriegs auf einem ›kleinen Kanal‹. Wie auch immer man sich das vorstellen muss: hier stellen offenbar Maschinen ein Geschehen nach, das selbst maschinenhaft organisiert ist.[28]

In seinen Objektlisten ›importiert‹ Leibniz immer wieder höchst komplexe Beobachtungsverhältnisse, die in den Objekten selbst angelegt sind. Ein eindrückliches Beispiel bietet der »Globe comme de Gottorp«. Es handelt sich um einen Globus, der zwischen 1650 und 1664 in einem eigenen Gebäude im Garten von Schloss Gottorf in Schleswig errichtet wurde. Der für die Konstruktion verantwortliche Adam Olearius – neben vielem anderem auch Mathematiker und Astronom am Gottorfer Hof – beschreibt ihn so:

> Demnach I. Fürstl. Durchl. unter andern auch das Studium Mathematicum zu Ihrer hohen Ergetzung sonderlich beliebet/ hat I.F.D. zwey köstliche/ dergleichen wol zuvor in Europa nie gesehene Monumenta Mathematica aus eigener Invention unter der Inspection Ihres Hoff Mathematici A.O. bereiten und setzen lassen. Nemblich das eine hinter dem Residentz Hause im Lust-Garten (das neue Werck genant) einen zweyfachen grossen Globum von Kupffer mit weisser festen Materie überzogen/ dessen Diameter 11. Fuß/ praesentiret von aussen die Geographiam des gantzen Erdkreises/ und von innen den Himmel mit allen bekandten Sternen/ von vergüldeten Silber in schöne Figuren verfasset. Im Globo an der Axi hanget ein runder Tisch/ so mit einer Banck umbgeben/ auff welcher 10. Personen gemachlich sitzen/ und Auf- und Niedergang der Asterismorum mit Lust sehen können/ das Centrum des Globi ist mit einem absonderlich vergoldeten Globo terrestri umbgeben.
> Dieses Werck wird vom Wasser […] getrieben/ daß er nach des Himmels Lauff/ seine Bewegung und Umbgang in der behörlichen 24. Stunden halten kan. Worbey sonderlich diß rare Kunststück zu finden/ daß die Sonne (von einer wol geschnittenen Crystalle) nicht ex centro Mundi, wie in gemein an andern Globis, sondern auf ihren eignen Centro in motu secundo ihren täglichen Fortgang und jährlichen revolution mit der Himmels-Sonne ebenmässig haben kan. Man kan auch/ wenn

---

28 Zum Kriegstheater vgl. Wolf Kittler, »Kriegstheater«, in: *Darstellungen von Krieg, Kampf und Schlacht in Drama und Theater seit der Antike,* hg. v. Michael Auer u. Claude Haas, Stuttgart: Metzler 2018, S. 25-48: Theater bezeichnet hier einen überschaubaren, semiautonomen Ausschnitt des gesamten Kriegsgeschehen, der Teilaktionen plan- und manipulierbar macht; zur Schlachtaufstellung im Seekrieg vgl. Bernhard Siegert, »Kastell, Linie, Schwarm. Medien des Seekriegs zwischen Repräsentation und Rauschen«, in: *Das Meer, der Tausch und die Grenzen der Repräsentation*, hg. v. Hannah Baader u. Gerhard Wolf, Zürich: diaphanes 2010, S. 413-434.

> man wil/ im Globo sitzend/ das schwere Corpus mit einem Finger gar leicht durch Fortel des Archimedis Schraube/ ohn Ende umbdrehen.[29]

Spektakulär war der Gottorfer Globus weniger als wissenschaftlich-astronomisches denn als ingenieurtechnisches Objekt. Anders als das zweite der anfangs von Olearius angesprochenen »Monumenta Mathematica«, eine etwa zur gleichen Zeit für die Gottorfer Sammlungen angefertigte Sphaera copernicana, die die aktuelle astronomische Theorie in ein vielfach bewegliches Modell übersetzte, repräsentierte der Riesenglobus in seinem Inneren ein eigentlich ›veraltetes‹ geozentrisches Weltmodell. Aber, und das ist wichtiger als die reine Größe von etwas über drei Metern Durchmesser, er tat das in Form eines astronomischen Theaters mit höchst komplexen Repräsentationsverhältnissen. Außen zeigte der Globus die Oberfläche der Erde (dies entsprechend dem aktuellen kartographischen Stand, als Vorlage dienten Karten von Willem Janszoon Blaeu). Stieg man dann durch eine Luke ins Innere, blickte man auf deren verkleinertes Modell, einen (halben) »absonderlich vergoldeten Globo terrestri« im »Centrum des Globi«. Um dieses Zentrum herum zog sich eine runde Bank, auf der, Olearius zufolge, zehn Personen Platz nehmen und den Sternenhimmel an sich vorbeiziehen lassen konnten. Der hydraulische Antrieb war so eingerichtet, dass eine komplette Umdrehung genau 24 Stunden dauerte. Erst nach dieser Zeit wäre es möglich gewesen, den Globus wieder zu verlassen, da die Einstiegsluke sich mit der Globus-Haut bewegte. Die Handkurbel, mit der sich der Lauf beschleunigen ließ, hatte also eine ganz praktische Funktion. Zugleich aber war sie ein epistemisches Instrument, denn sie ermöglichte es, in der Beschleunigung die Bewegungsgesetze zu studieren, die den regelmäßigen Lauf der Gestirne und der Sonne bestimmen – während der Wasserantrieb letztlich nur das sichtbar werden ließ, was bei klarem Himmel auch vom Dach des Globushauses zu beobachten gewesen wäre, auf dem ein astronomisches Observatorium eingerichtet war. Der Globus übersetzte also nicht nur räumlich, sondern auch zeitlich das Weltall in ein skaliertes Modell.

Und er lokalisierte nicht nur die Erde im Zentrum des Alls, sondern der Neigungswinkel der Globusachse situierte die Beobachter an genau jenem Punkt, an dem das Globushaus stand, bestimmt durch die geographischen Koordinaten des Gottorfer Schlossgartens. Der Effekt ist also letztlich ein illusionierender: Tatsächlich schien man in den Gottorfer Nachhimmel zu blicken. Aber man sah mehr, als man dort hätte erkennen können: Der Globus war groß genug, um den von

---

29 Adam Olearius, *Kurtzer Begriff Einer Holsteinischen Chronic* (2. Ausgabe), 1674, S. 136-137. Vgl. Felix Lühning, *Der Gottorfer Globus und das Globushaus im ›Newen Werck‹. Dokumentation und Rekonstruktion eines frühbarocken Welttheaters.* Ausstellungskatalog »Gottorf im Glanz des Barock«, Bd. 6, Schleswig 1997; Ernst Schlee, *Der Gottorfer Globus Herzog Friedrichs III.*, Heide: Boyens 1991; so wie Felix Lühning, *Gottorfer Globus*, http://www.gottorferglobus.de/index.html (abgerufen am 29.10.2021).

Tycho Brahe erstellten Sternen-Katalog, die umfangreichste Erfassung der Himmelskörper vor Galileis fernrohrgestützten Beobachtungen, vollständig darstellen zu können, aber klein genug, um deren Bewegungen künstlich zu beschleunigen. Der doppelte Antrieb – der ›natürliche‹ hydraulische und der ›künstliche‹ mittels der Kurbel – bringt das Changieren zwischen Modell und Illusion zum Ausdruck. Die Maschine selbst, die diese Welt in Bewegung setzte, war im Untergeschoss des Globushauses verborgen, war also für die Beobachter im Innern der Kugel ebenso wie für die Betrachterinnen der Weltkarte außen unsichtbar – bis auf die kleine Kurbel am Ende der »Archimedis Schraube«, mit deren Hilfe das »schwere Corpus mit einem Finger gar leicht« zu manipulieren war. Der Finger führt nun die Reisenden nicht mehr nur um die Erde, sondern durchs All. Dabei drohen sie aber in diesem Welttheater selbst gleichsam aus der Welt zu fallen: zwischen Erde und Himmel sitzend, sind sie nicht außerhalb der Welt, das heißt, sie betrachten die Welt nicht von außen wie bei der Sphaera copernicana; zugleich aber schweben sie im leeren Raum. Tisch und Bank sind nur an der zentralen Achse befestigt, scheinen also frei im Raum zu schweben, wobei die Beine der Besucher*innen in Richtung der gerade nicht sichtbaren Hemisphäre baumeln. Sie schweben in einem Raum des Dazwischen, weder in »unserer Welt« noch in einer anderen (etwa der Insel Alcinas). Oder aber: sie sind zugleich innerhalb und außerhalb der Welt, die sie sowohl als (illusionäres) Naturphänomen betrachten als auch als (reale) Maschine bedienen/manipulieren. Urbild und Abbild fallen dabei ebenso zusammen wie *on* und *off*.

Leibniz' Theater der Maschinen radikalisiert diese Verunsicherung. Was würden seine Besucher*innen betrachten? Würden sie in den Globus steigen, um den Sternenhimmel anzuschauen, oder würden sie den Globus selbst als mechanische Konstruktion einschließlich ihrer verborgenen Hydraulik studieren? Würden sie den Menschen zusehen, die sich von dieser Hydraulik bewegen lassen, oder würden sie selbst sich bewegen lassen? Oder würden sie vielleicht nur den »Finger« bestaunen, der »gar leicht« das »schwere Corpus […] ohn Ende umbdrehen« kann? Und wieviel Zeit, wieviel Aufmerksamkeit bliebe ihnen eigentlich für Olearius' Wunderwerk inmitten der Überfülle weiterer staunenswerter, kaum weniger komplexer Objekte? Schon Ortelius sah das Problem, dass die Einbildungskraft der Wanderung durch die Welt nicht nachzukommen vermag, so dass er den Fingerreisenden in seinem Atlas Ruhepausen mit der vertrauteren Technik des Lesens gönnen wollte. Dass auch das eine trügerische Ruhe ist, demonstriert eine Erfindung, die man signifikanterweise in Leibniz' Maschinenpark vergeblich sucht: das Bücherrad, das Agostino Ramelli ein Jahrhundert zuvor beschrieben hat.[30] Ramellis Lesemaschine ersetzt die Manipulation, die Ortelius' Finger durch den Atlas reisen lässt, durch

30 Agostino Ramelli, *Le diverse et artificiose machine*. Composte in lingua Italiana et Francese, Paris 1588. Leibniz erwähnt lediglich eine »machine de Nombres« (S. 563).

einen Mechanismus, der die Reise durch weit mehr als *ein* Buch ermöglicht. Die Idee, die in keinem einzelnen Buch erreichbare Vollständigkeit durch Kombinatorik zu sichern, und diese wiederum aus der intentionslosen Tätigkeit von Maschinen emergieren zu lassen, hat auch Leibniz beschäftigt, er hat aber auch gesehen, dass kombinatorische Verfahren dazu tendieren, über das Ziel hinauszuschießen.[31] Als »*Spiel* mit der Latenz« weisen sie darauf hin, dass sich hinter dem Manifesten eine Fülle des Potentiellen verbirgt, aber sie erlauben nicht, das »Sinnlose oder Unsinnige« vom ›Sinn‹ zu unterscheiden.[32] Das »theatre de toutes les choses imaginable« verzichtet daher auf das, was nur ein an keine Einbildungskraft gebundener Automatismus hervorbringen könnte, und beschränkt sich auf das, was *imaginable* ist. Ob die ausgestellten Maschinen nun funktionieren oder nicht, ob sie Täuschungen erzeugen sollen, oder selbst nur im Modus der Täuschung operieren, ob sie Unbeobachtbares beobachtbar machen oder Sichtbares obskur: sie sind zum Mindesten erdacht, in den meisten Fällen tatsächlich konstruiert worden. Dass sie dennoch der Welt den ›Sinn‹ zu entziehen scheinen, liegt an einer Überfülle des Sinnlichen, die sie erzeugen. Sie hetzen die Besucher*innen durch einen Parcours, in dem sie sich in einem »*Spiel* mit der Latenz« verstrickt sehen schon allein deshalb, weil ihre Aufmerksamkeit in einer Art Flimmern aufgesogen wird. Darin erfahren sie »die schiere Unmöglichkeit, *das* zu denken«.[33] Der Plan, alles Vorstellbare zusammenzubringen, subvertiert sich gleichsam selbst, indem er einen Raum erzeugt, der nicht nur nicht zu sehen, sondern auch nicht »imaginable« ist. Der Gedankenscherz ist daher weniger der Plan eines Theaters, das tatsächlich etwas zu sehen gäbe, als eher ein Nachdenken über die Möglichkeiten des Sehens, die Möglichkeit, etwas auf einen Blick zu *übersehen*. Wie ist ein Ganzes beobachtbar, das nur in einer Fülle (zunehmend abstrakterer) Einzelbeobachtungen, Messungen und Berechnungen zugänglich ist? Den *missing link* zwischen Theater und *theatrum* verschiebt Leibniz daher in den Raum der Reflexion: Das (Bühnen-)Theater realisiert die unmögliche Gesamtschau im Wechsel der Bühnenbilder, aber auch in der Handlung, die verschiedene Orte (*Szenen*) in die Kontinuität einer Geschichte (im Sinne einer aristotelischen Einheit) integriert. Ortelius' Buch-*theatrum*, das »Aug und Gesicht der Historien« sein will, das also die Geschichte auf etwas öffnen möchte, das selbst nicht Geschichte ist, sondern eines ihres konstitutiven Erkenntnisorgane, hat diese Möglichkeit nicht. Daher die trügerische Suggestivität der Fingerreise: Tatsächlich zeigt der Atlas nicht *eine* (in eine Narration zu transferierende) Reise, sondern die Potentialität *aller* Reisen.

Das Übersehen bekommt in Leibniz' Reflexion eine doppelte Bedeutung: Jede Übersicht verdrängt etwas in die Unsichtbarkeit. Es von dort wieder ›ans Licht‹

31 Vgl. Hans Blumenberg, *Die Lesbarkeit der Welt*, Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1986.

32 Bettine Menke, *Einfälle, Zufälle, Ausfälle. Der Witz der Sprache*, Paderborn: Fink 2021, S. 129f.

33 Foucault, *Die Ordnung der Dinge*, 17.

zu holen, erfordert – mehr oder weniger komplexe – Manipulationen und Verkettungen von Manipulationen: Kulturtechniken des Sehens. Die aber haben die Scharlatane immer schon in Beschlag genommen.

Epilog: Schiffbruch ohne Zuschauer. Das Wissen des Meeres

1798 waren auf Weimarer und Berliner Theaterbühnen – mehr oder weniger spektakuläre – Schiffsuntergänge zu sehen, oder, folgt man dem Libretto *Die Geisterinsel* des Gothaer Dichters Friedrich Wilhelm Gotter (der bereits während der Ekhof-Zeit die Gothaer Bühne mit dem Melodram *Medea* wieder etwas stärker herausgefordert hatte; vgl. Adrian Kuhl in diesem Band), zu hören:

> (Das Theater verfinstert sich. Unter Blitz und Donner beginnt der Sturm. Das Meer fängt an zu wogen.)
> […]
> (näher, indem man das nothleidende Schiff erblickt; einzelne Stimmen.)
> […]
> (Der Sturm wächst, das Schiff verschwindet.)
> Keine Rettung! Kein Erbarmen! –
> Ach, wir scheitern – sinken, – vergehn –
> (Der Sturm nimmt ab; einzelne Stimmen der Ertrinkenden.)
> Weh uns Armen! –
> Wehe! – Wehe![34]

Man kann davon ausgehen, dass auch Franz Xaver von Zach, Leiter der Gothaer Sternwarte und wie Gotter Angehöriger des überschaubaren Kreises von Gelehrten im Umfeld des Hofes der kleinen Residenzstadt, das Stück kannte, als ihm die am 6. Brumaire des Jahres IX – in Gotha wie im restlichen nichtfranzösischen Europa war das der 28. Oktober 1800 – erschienene Ausgabe des *Moniteur universel* in die Hände kam. Dort berichtet der Schriftsteller Jacques-Henri Bernardin de St. Pierre, bekannt vor allem durch seinen Roman *Paul et Virginie*, von drei »bouteilles à la mer«, die Freunde von ihm auf seine Bitte hin auf Seereisen ausgesetzt hatten, und von deren Fund er Nachricht erhalten hatte.[35] Saint Pierre glaubt daher,

34 Friedrich Wilhelm Gotter, *Die Geisterinsel. Ein Singspiel in drey Akten*, in: *Die Horen*, 1797, 8. Stück, 1. Akt, S. 1-26 (2. und 3. Akt im 9. Stück); Im Druck erschienen war das von unterschiedlichen Komponisten vertonte Libretto 1797 kurz nach Gotters Tod in der Zeitschrift Die Horen, bevor es von verschiedenen Komponisten vertont und auf unterschiedlichen Bühnen inszeniert wurde (vgl. Kuhl in diesem Band).

35 »Expériences nautique, et observations dietétiques et morales, proposées pour l'utilité et la santé des marins dans les voyages de long cours«. https://www.retronews.fr/journal/gazette-nationale-ou-le-moniteur-universel/28-octobre-1800/149/1330315/3 (abgerufen am 01.06.2022)

mit der Flaschenpost ein geeignetes Mittel zur wissenschaftlichen Erkundung der Meeresströmungen gefunden zu haben.[36]

Von Zach greift, wie eine ganze Reihe anderer deutscher Gelehrter, Saint Pierres Anregung auf und veröffentlicht im folgenden Jahr (1801) in seiner *Monatlichen Correspondenz zur Beförderung der Erd- und Himmels-Kunde* einen ausführlichen *Vorschlag zu einer neuen See-Briefpost*. Allerdings geht es ihm darin nicht allein um Strömungskunde. Dem Meer sollen noch ganz andere Geheimnisse entrissen werden. Flaschenposten könnten das Schicksal verschollener Seefahrer aufklären und damit einen ungeheuren Schatz an »unglaublichen Nachrichten von merkwürdigen Schiffbrüchen und See-Abentheuern«, an tragischen und erhabenen »Schauspielen« bergen, der der Menschheit mit den scheiternden Schiffen verloren gehe. Nur in seltenen Fällen gäbe es Überlebende, die, »glücklich gerettet«, Zeugnis ablegen könnten – so wie die jüngst erschienene »schaudervolle Geschichte des Schiffbruchs der *Juno* an der Küste von *Arracan* oder *Recan*« (an der Küste von Bengalen). Von Zach verdichtet diesen buchlangen Bericht zu einer »Schreckensscene«:

> Man denke sich nur den Anblick: ein fürchterlich heulender Sturm, die berghoch wogende und brüllende See, das treibende Schiff mit zertrümmertem Verdeck, das Tauwerk, in welchem 72 Unglückliche hängen, und das daher jeden Augenblick zu zerreißen und die Schreckensscene zu schließen droht; dazu das Jammergeschrey der Weiber (der Capit. hatte seine junge innigst geliebte Frau bey sich), der Matrosen, der Indischen Seeleute, welche den allgemeinen Schrecken durch alle Stufen der schauderhaftesten Empfindungen vermehrte.[37]

Sein Fernrohr gleichsam vom Himmel ab- und dem Meer zuwendend, *denkt* sich der Astronom aus dem binnenländischen Gotha einen auch akustisch instrumentierten »Anblick«, dessen Drastik die »Schreckensscene« des Gothaer Theaterdichters Gotter in den Schatten stellt: ein *Schiffbruch mit Zuschauer*. Hans Blumenberg hat diese »Daseinsmetapher« bis in die Antike zurückverfolgt und dabei rekonstruiert, wie Philosophen mit Skepsis auf jene allzu Leichtsinnigen blickten, die ihr Leben dem menschenfeindlichen Element anvertrauten – und in deren Scheitern eine Bestätigung ihrer Mahnungen sahen. Blumenberg kommentiert: »Der Kulturkritik ist das Meer immer verdächtig gewesen«.[38] Von Zach allerdings ist kein Philosoph, sondern Naturwissenschaftler. Die Pointe seines Artikels liegt woanders, nämlich

---

36 Tatsächlich kann Saint Pierre, soweit ich das eruieren konnte, als der erste gelten, der diesen Vorschlag gemacht hat. Immer wieder auftauchende Hinweise auf ältere ›Ursprünge‹ der Flaschenpost sind nicht belegbar; ausführlicher dazu Wolfgang Struck, *Flaschenpost. Ferne Botschaften, frühe Vermessungen und ein legendäres Experiment*, Hamburg: mare 2022.

37 Franz Xaver von Zach, »Vorschlag zu einer neuen See-Briefpost«, in: *Monatliche Correspondenz zur Beförderung der Erd- und Himmelskunde*, 3. Bd. (1801), S. 292-308; S. 300f.

38 Hans Blumenberg, *Schiffbruch mit Zuschauer. Paradigma einer Daseinsmetapher*, Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1997, S. 11.

in der Aufmerksamkeit, die von Zach der medialen Konstellation widmet, in der die »Schreckensscene« zur Aufführung gelangen kann. Als erstes muss sie aufgeschrieben werden – was den Schreibenden Gelegenheit nicht nur zu einem letzten Gruß an ihre Angehörigen, sondern auch zum Beweis ihrer Kaltblütigkeit im Angesicht des Todes gebe. Nun erst können von Zachs »gläserne Schriften-Bewahrer« das, was bei Gotter nur als Chor der ertrinkenden Seefahrer hörbar wird, in die Metropolen der Welt tragen. Selbst zum Medium geworden, könnten die Flaschen dann gleich noch sehr viel mehr befördern als nur Katastrophenmeldungen, etwa

> Wechsel-Briefe, Banknoten, Familien-Papiere, Testamente, auch Pretiosa, Juwelen und dergl. [...] Bey Kriegsflotten könnten solche Bouteillen als Chiffre-Signale gebraucht werden. Der Kaufmann kann sich ihrer beym Speculations-Handel, zu Aviso's bey ausgebrochenem Kriege, für die aus entfernten Gegenden nach Hause kehrenden Kauffahrtey-Schiffen bedienen.[39]

Damit dieser Strom an Informationen reibungslos fließt, muss eine Reihe von Voraussetzungen geschaffen werden: besonders stabile und gut sichtbare Flaschen müssen immer auf Deck bereitstehen, Formulare müssen die Kommunikation standardisieren, Seefahrer und Küstenbewohnerinnen in ihrer Aufmerksamkeit geschult werden, »Chiffren« die Nachrichten vor unberechtigten Leser*innen schützen, »harte, sehr harte Strafen, viel härtere, als gegen den Posten-Raub« möglichen Missbrauch unterbinden.[40] Ein Staatsapparat besetzt in von Zachs *Vorschlag* das *off*, das den Schiffbruch auf die »möglich-sichtbarste« Weise ins *On* einspielt. Und Neptun, der zornige Gott, darf zwar weiter Schiffe versenken, wird aber zugleich als Flaschenpostbote in Dienst genommen.

Eines allerdings vermag auch der hier konstruierte Apparat nicht sicherzustellen: dass in einem von Botschaften geradezu überquellenden Ozean noch zwischen Signal und Rauschen zu unterscheiden ist. Wenn von Zach sehr vorsichtig vorschlägt, dass die Schiffer, »eigens dazu eingerichtete Netze unter dem Schiffskiel anbringen können, worin sich während des Segelns solche Hypopontographen auffangen ließen«,[41] dann scheint er einen Widerstand zu antizipieren, der nicht allein daraus resultiert, dass derartige Vorrichtungen die Schiffe langsamer und schwerer navigierbar gemacht hätten. Um aus all dem, was als Müll in den Meeren treibt, das herauszufischen, was als Information dienen kann, braucht es intelligentere Suchmaschinen als Netze unterm Kiel. Mit von Zachs *Hypopontographen* taucht ein Meereswunder auf, das sich in seiner griechisch-lateinisch-griechischen Zwitterhaftigkeit im Raum der Schrift kaum weniger wunderlich ausnimmt als all

39 von Zach, »Vorschlag zu einer neuen See-Briefpost«, S. 305f.
40 von Zach, »Vorschlag zu einer neuen See-Briefpost«, S. 306.
41 von Zach, »Vorschlag zu einer neuen See-Briefpost«, S. 306.

die hybriden Seeungeheuer, die um 1800 gerade von den Land- und Seekarten verschwunden waren. Und wirklich ist die Vision der von Todesbotschaften, geheimen Angriffsplänen der Kriegsmarinen, unbezahlten Rechnungen und abenteuerlichen Finanzspekulationen geradezu überquellenden Ozeane eher unheimlicher als das Reich der Seeschlangen, Meerjungfrauen und Klabautermänner. Sie weist aber voraus auf all jene algorithmengesteuerten Bildgebungsverfahren, die Datenströme in sinnlich erfassbare Formen zu übersetzen vorgeben.

Theatermaschinen als technisches Bild

Jan Lazardzig

Als Wissensobjekt oder »epistemisches Ding«[1] scheinen Theatermaschinen in besonderer Weise geeignet, kunst-, medien- und technikgeschichtliche Fragen oder Problemstellungen zu adressieren, da sie nicht nur vielfältige Effekte hervorbringen, sondern zugleich ein technisches Können und ein apparatives Gefüge vor einem Publikum zur Anschauung bringen. Sie sind in diesem Sinn nicht allein technische Maschinen, sondern immer auch konkrete Schauplätze der Technik oder *techné*.[2] Dort, wo Theatermaschinen zum Einsatz kommen, ist außerdem stets mehr als ein Medium im Spiel, verbunden mit der Möglichkeit der Hierarchisierung, Kommentierung und Amalgamierung. Dies gilt auch, wie ich im Folgenden zeigen möchte, für die Theatermaschine als technisches Bild.

Mit technischen Bildern steht eine spezifische Überlieferungsform historischer Theatermaschinen im Mittelpunkt. Technische Bilder, und das meint in meinem Beitrag vor allem druckgraphische Werke, gehören – neben Entwurfszeichnungen sowie den wenigen erhalten gebliebenen historischen Maschinen – zu den wichtigsten Quellen der Technik- und Wissensgeschichte des Theaters. Auch bilden sie – im Zusammenspiel mit anderen Quellen – die Grundlage filmischer oder digitaler Rekonstruktionen. In der bildwissenschaftlichen Forschung haben technische Bilder in den letzten zwei Dekaden einige Aufmerksamkeit erfahren. Ganz grundsätzlich lässt sich festhalten, dass ein illustratives Verständnis technischer Bilder auf vielfältige Weise problematisiert und zurückgewiesen wurde.[3] Betont

1 Hans-Jörg Rheinberger, »Experimentalsysteme und epistemische Dinge«; in: *Ding und System* (= Jahrbuch Technikphilosophie), hg. v. Gerhard Gamm u.a., Zürich, Berlin: Diaphanes 2015, S. 71-79.

2 Siehe zu diesem Ansatz Jan Lazardzig, *Theatermaschine und Festungsbau. Paradoxien des Wissens im 17. Jahrhundert*, Berlin u.a.: De Gruyter 2007.

3 Vgl. Hans Holländer (Hg.), *Erkenntnis, Erfindung und Konstruktion, Studien zur Bildgeschichte von Naturwissenschaften und Technik vom 16. bis 19. Jahrhundert*, Berlin: Mann 2000; Wolfgang Lefevre, *Picturing Machines 1400-1700*, Cambridge, Mass.: MIT 2004, sowie die aus dem Forschungszusammenhang zu »Bildwelten des Wissens« unter Leitung von Horst Bredekamp hervorgegangenen Publikationen. Siehe etwa Horst Bredekamp, Birgit Schneider u. Vera Dünkel (Hgg.), *The Technical Image. A History of Styles in Scientific Imagery*, Chicago: University of Chicago Press 2015.

wird der konstruktive und produktive Anteil von Bildern am Objekt des Wissens; in den Blick genommen werden epistemische Praktiken, die ein Wissen der Technik als Bildwissen behandeln. Gefordert wird eine historisch informierte und theoretisch sensibilisierte Bildlektüre. Der Forschungsschwerpunkt liegt dabei in der Regel auf Produktionsmaschinen, Bau- und Kriegsmaschinen, d.h. auf nutzbringender Technik. Illusions- oder Spektakelmaschinen spielen in der Erforschung technischer Bilder eine marginale Rolle.

Vor diesem Hintergrund werde ich mich auf publiziertes Wissen von technischen Apparaturen beziehen, die in Architekturtraktistik, Encyclopädistik und Handbuchliteratur als *machina, machine de théatre* oder Bühnentechnik firmieren, also dem Bereich der ›unproduktiven‹ bzw. nicht unmittelbar nutzbringenden Maschinen. Anhand der über drei Jahrhunderte verteilten Beispiele (vom 17. bis zum frühen 20. Jahrhundert) möchte ich die oben skizzierten Aspekte besonders kontrastreich herausstellen. Wichtig ist mir hier die Markierung von Repräsentationslogiken, in denen technische Bilder von Theatermaschinen und ihre Medien stehen, durch die sie hervorgebracht und reproduziert werden. Wie »lesen« wir technische Bilder jenseits eines durch die Technik im Bild immer schon geforderten Denkens in Funktionen, Abläufen und Notwendigkeiten? In welcher Beziehung steht die Szene der Maschine und das technische Medium ihres Erscheinens (Bühne und Buch)? Welcher Raum wird durch die Maschine repräsentiert und produziert? Welche Zeit/Zeitlichkeit (ereignisbezogen, lektürebezogen) wird durch das technische Bild aufgerufen und hervorgebracht? Über allem steht schließlich die Frage, ob sich Theatermaschinen im Bild überhaupt im funktionellen Sinn miteinander vergleichen lassen, oder ob es sich um Bilder von Maschinen handelt, die in erster Linie eine spezifische *techné* medienübergreifend in Szene setzen.

I. Affektive Katechese und biblischer Technizismus (Joseph Furttenbach d.Ä.)

Bühnentechnische Abhandlungen sind in der Frühen Neuzeit – nicht zuletzt aus Gründen des Erfindungs- und Effektschutzes sowie der Seltenheit und Kostspieligkeit maschinentauglicher Theater – äußerst rar. Neben der bekannten und viel zitierten Abhandlung von Nicola Sabbattini *Fabricar scene e machina ne‹ teatri* (1637) sind für das 17. Jahrhundert gerade mal zwei weitere Abhandlungen einschlägig, Fabrizio Carini Motta *Trattato sopra la struttura de‹ Theatri e scene* (1676) sowie vor allem das »Prospectiva«-Kapitel aus Joseph Furttenbachs universalarchitektonischer

Schrift »Mannhaffter Kunstspiegel« (1663).[4] Letzteres kann eine der frühesten druckgraphischen Darstellung von Theatermaschinen im deutschen Sprachraum für sich beanspruchen. Alle drei Abhandlungen belegen die Wichtigkeit Oberitaliens als Lehr- und Ausbildungsort für die europäische Theatertechnikkultur der Frühen Neuzeit.[5]

Joseph Furttenbach entstammte einer weitverzweigten Kaufmannsfamilie aus Leutkirch bei Ulm. Während eines mehrjährigen Italienaufenthalts (1610-1620), der eigentlich der Vorbereitung auf den Kaufmannsberuf dienen sollte, entdeckte er sein Interesse für Architektur, Mechanik und Konstruktion.[6] Seine merkantile Ausbildungsreise wandelt sich in eine *peregrinatio mechanica et militaris*. Ohne zuvor studiert zu haben (und des Lateinischen mächtig zu sein), besucht er mehrere Ingenieursakademien, geht »zu den vornembsten Ingegnieri und in dero *Achademien*«, wie es im Vorwort seines 1627 publizierten Reiseberichts heißt.[7] In Genua studiert er bei Paolo Rizio Fortifikationsbau und wird in die Perspektivkonstruktion eingeführt. Er erwirbt ein Zertifikat in den *Arte de la Bombardieri* (Artillerie und Pyrotechnik) bei dem aus Augsburg stammenden Hans Veldhausen. Für seine Kenntnis des Theaterbaus, des Bühnenbilds und der Bühnentechnik ist der einjährige Aufenthalt in der Privatakademie von Giulio Parigi (1571-1635) in Florenz wichtig. Giulio, Architekt, Maler, Festivalorganisator (*festaiolo*) für die Medici,[8] war der Sohn von Alfonso Parigi dem Älteren (gest. 1590) und ein Student von Bernardo Buontalenti (1531-1608). In der Akademie wird Euklid gelesen, Mechanik, Perspektivkonstruktion sowie Zivil- und Kriegsbaukunst unterrichtet.[9] In Parigis Akademie gehen

---

4 Joseph Furttenbach, *Mannhaffter Kunst-Spiegel/Oder Continuatio, vnd fortsetzung allerhand Mathematisch- vnd Mechanisch-hochnutzlich-Sowol auch sehr erfrölichen delectationen*. Augsburg: Schultes, 1663, S. 111-157.

5 Siehe Sara Mamone, »Drammaturgia Di Macchine Nel Teatro Granducale Fiorentino. Il Teatro Degli Uffizi Da Buontalenti Ai Parigi«, in: *Drammaturgia (Roma)* 12.2 (2016), S. 17-43.

6 Zur Biografie Furttenbachs siehe Kaspar von Greyerz, »Joseph Furttenbach. Autograph, frommer Lutheraner, kultureller Mediator, Kunstkammer-Patron«, in: Joseph Furttenbach, *Lebenslauff 1652-1664*, hg. u. komm. v. Kaspar von Greyerz u.a., Köln u.a.: Böhlau 2013, S. 9-23.

7 Siehe zur Ausbildung ausführlich Jan Lazardzig u. Hole Rößler, »Introduction«, in: *Technologies of Theatre. Joseph Furttenbach and the transfer of mechanical knowledge in early modern theatre cultures* (= *Zeitsprünge. Forschungen zur Frühen Neuzeit* 20.3/4), hg. v. dies., Frankfurt a.M.: Klostermann 2016.

8 Siehe Herrmann Schlimme, »Die frühe Accademia et Compagnia dell'Arte del Disegno in Florenz und die Architektenausbildung«, in: *Entwerfen. Architektenausbildung in Europa von Vitruv bis Mitte des 20. Jahrhunderts. Geschichte – Theorie – Praxis*, hg. v. Ralph Johannes, Hamburg: Junius 2009, S. 326-343.

9 »Aveva Giulio Parigi eretta in casa sua una scuola, o vogliamo dire accademia, nella quale leggeva Euclide, insegnava le meccaniche, prospettiva, architettura civile e militare«, zit.n. Schlimme: »Die frühe Accademia et Compagnia dell'Arte del Disegno in Florenz und die Architektenausbildung«, S. 339f.

Szenographen und Bühneningenieure aus ganz Europa in die Lehre, unter ihnen Inigo Jones, Jacques Callot und Remigio Cantagallina.[10] Furttenbach sammelt hier die Modelle und Skizzen, die später die Grundlage einer eigenen, überregionale Bekanntheit erlangenden Kunstkammer in Ulm ausmachten, und die auch einen wichtigen Referenzpunkt für seine architekturtheoretischen Abhandlungen darstellten. Unlängst konnte ein Übungsheft aus diesem Ausbildungskontext dem jugendlichen Furttenbach zugewiesen werden, welches auch den Erwerb avancierten theatermaschinellen Wissens belegt.[11]

Als 29-jähriger kehrt Furttenbach 1620 nach Ulm zurück, um als Manager einer Kaufmannsfirma zu arbeiten.[12] 1627 beginnt er seine publizistische Karriere. Er wird Ratsherr und Stadtbaumeister in Ulm. Bis zu seinem Tod 1667 publiziert er über ein Dutzend (in Ulm und Augsburg verlegte) architekturtheoretische Abhandlungen, die weithin gelesen werden.[13] Kennzeichnend für seine Schriften ist der unakademische Zugang. Er bietet keine Vitruv-Exegese, keine Spekulation über Säulentypen, er bevorzugt sein eigenes Erfahrungswissen und das Wissen von Praktikern. Seine mit Instrumenten, Karten, Modellen und Büchern reich bestückte Kunstkammer spielt dabei eine zentrale Rolle als praxisbezogener Beglaubigungs- und Referenzraum für seine Bücher.[14]

Vor dem Hintergrund des Dreißigjährigen Kriegs geht es Furttenbach um kontextspezifische Anwendbarkeit und Umsetzbarkeit des in Italien angeeigneten Wissens. Das Architekturprogramm des Lutheraners ist von einer weitreichenden, von Erlösungsfrömmigkeit durchdrungenen Idee des Gesellschaftsbaus überformt. Deutlich wird dies im Begriff der *Recreation*, der bei Furttenbach omnipräsent ist. Mit dem Begriff *Recreation* bedient sich der Verfasser Semantiken des pflanzlichen Wachstums, des Wiederaufbaus (nach dem Krieg) und der

---

10 Siehe Sara Mamone, »The Uffizi Theater«, in: Lazardzig u. Rößler (Hgg.), *Technologies of Theater*, S. 389-416.

11 Joseph Furttenbach (zugeschr.), »Über Theatermaschinen und Festspektakel in Florenz (1608/1617)«, in: *Codex iconographicus* 401, [o.O.] vor/um 1627. In englischer Übersetzung: »Florentine Festivals and Stage Machinery. Codex Iconographicus 401 (Bavarian State Library)«, übs. v. Ashley Elrod u. Hole Rößler, in: Lazardzig u. Rößler (Hgg.), *Technologies of Theatre*, S. 311-363. Zur Bildpraxis bei Furttenbach siehe Joseph Furttenbach, *Mechanische Reissladen* (= FONTES 83), hg. v. Sebastian Fitzner, 2017, insbes. die Einleitung des Hg., S. 5-82. http://archiv.ub.uni-heidelberg.de/artdok/volltexte/2017/5383 (abgerufen am 01.06.2022).

12 von Greyerz, »Joseph Furttenbach«, S. 9-23, hier S. 18.

13 Ein umfangreiches Online-Repositorium von Furttenbachs Schriften wurden von Hole Rößler (Wolfenbüttel) zusammengestellt: http://www.holeroessler.de/furttenbach.html (abgerufen am 01.06.2022).

14 Vgl. Kim Siebenhüner: »Entwerfen, Modelle bauen, ausstellen. Joseph Furttenbach und seine Rüst- und Kunstkammer«, in: Joseph Furttenbach, *Lebenslauff 1652-1664*, hgg. u. komm. v. Kaspar von Greyerz u.a., Köln u.a.: Böhlau 2013, S. 45-65.

körperlichen sowie geistigen Erholung und Erquickung.[15] Davon zeugen auch seine insgesamt sechs Theaterentwürfe, die Bühnenformen für unterschiedliche höfische und bürgerliche Kontexte und Bedürfnisse bieten. Unter ihnen ist derjenige des »Prospectiva«-Kapitels im *Kunst-Spiegel* am technisch detailliertesten und ausgereiftesten.[16] Hier schildert er ausführlich Bau und Einrichtung einer mit Wendeprismen konzipierten Verwandlungsbühne (Periaktenbühne), sie verfügt über Unter- und Oberbühne nach dem Vorbild seines Florentiner Lehrers Giulio Parigi (eines Schülers Buontalentis).[17] Er widmet sich außerdem dem komplexen Licht- und Reflexionsarrangement innerhalb des Schauspielsaales und beschreibt detailgenau die unterschiedlichen Spektakelmaschinen. Die von Furttenbach für ein Waisenhaus (1640) und aus Anlass von Friedensfesten ausgestatteten Schultheateraufführungen (1641 und 1650) im Binderhof des ehemaligen Dominikanerklosters in Ulm stellen den thematischen Bezugspunkt der hier zum Abdruck kommenden Theatermaschinen dar.[18] Furttenbach weist seine Theatermaschinen thematisch drei Stücken biblischen Inhalts zu: »Die Historie von der Geburt Jesu«, »Die Geschichte vom Jonas und Joseph, wie er in Ägypten gefangen, aber hernach zu einem großen Herrn gemacht worden« (beide 1640) sowie die »Tragödie vom Leben und Geschichte Moses«, eine Schultheateraufführung des Ulmer Gymnasiums unter Leitung des Rektor Merck vom 17. August 1641 zur

15 Siehe vor allem Joseph Furttenbach, »Vorrede«, in: ders., *Architectura Recreationis*, Augsburg: Schultes 1640, o.P.

16 Vgl. Wilhelm Reinking, *Die sechs Theaterprojekte des Architekten Joseph Furttenbach 1591-1667*, Frankfurt a.M.: tende 1984.

17 Es handelt sich dabei um ein System von je drei bzw. fünf gleichschenkligen, aus hölzernen Rahmen konstruierten Wendeprismen, die an den sich zum Prospekt verjüngenden Schenkeln des leicht ansteigenden Perspektivschachtes angebracht sind, die an ihren Längsseiten mit austauschbaren Szenenbildern bestückt werden und einzeln, durch einen axial in den Bühnenunterboden reichenden Stab, um 90 Grad drehbar sind. In der *Architectura recreationis* gibt Furttenbach für die Telari folgende Erläuterung: »Telari (das seynd gleichsam dreyeckete Gehäuß/welche aber allein von starcken Rhamen zusamen geschlossen/alßdann mit Leinwantt uberzogen/und Häuser darauff gemalt) auffgericht. Jeder telaro aber […] steht auff einem sehr starcken Eysern Nagel/oder aber auff einem Eichen Wellbaum/ob welchem dann der gantze telaro, lincks oder rechts/und nit anderst/als wie ein Thür sehr geschwind unnd Augenblicklich kan umbgewendet unnd verwandelt werden.« Furttenbach, *Architectura recreationis*, S. 66.

18 Vgl. Alois M. Nagler: »The Furttenbach Theatre in Ulm«, in: *The Theatre Annual* (1953), S. 45-63. Seitens der theaterhistorischen Forschung sind die insgesamt sechs Theaterentwürfe Furttenbachs immer wieder diskutiert worden. Zur Kontextualisierung Furttenbachs im architekturtheoretischen Diskurs des 17. und 18. Jahrhundert vgl. die Studie von Harald Zielske, »Die Anfänge einer Theaterbautheorie in Deutschland im 17. u. 18. Jahrhundert«, in: *Bühnenformen – Bühnenräume – Bühnendekorationen. Beiträge zur Entwicklung des Spielorts. Herbert A. Frenzel zum 65. Geburtstag von Freunden und wissenschaftlichen Mitstreitern*, hg. v. Rolf Badenhausen u. Harald Zielske, Berlin: Schmidt 1974, S. 28-63.

Eröffnung des Binderhof-Theaters. Zwei der Dramen lassen sich wiederum als Werke Kaspar Brülows (1585-1627) identifizieren, nämlich die dramatische Umsetzung von Moses' Ausführung Israels aus Ägypten (*Moses, Sive Exitus Israelitarum ex Ægypto,* Straßburg, 1621) sowie die Geschichte des Propheten Jonas, der der Stadt Ninive den Untergang verkündigt (*Carmen exegetico-dramaticum, de S. Propheta Jona, et Ninivitarum conversione*, Straßburg, 1627).[19] Die Aufführung des *Auszug Mosis* (1641) ist außerdem auch in Form einer deutschen Prosa-Übersetzung des Ulmer Rektors Johann Konrad Merck sicher bezeugt.

Die von Furttenbach gezeichnete und von dem Ulmer Maler Jonas Arnold radierte Darstellung untergliedert sich in 14 Kästen, in denen verschiedene Hebe- und Senk-, Dekorations- und Effektmaschinen sowie Bühnenbeleuchtungen zu sehen sind. In den obersten zwei Reihen sind insgesamt vier verschiedene Wolkenmaschinen abgebildet. Zwei von ihnen sind auf der Hinterbühne zentral positioniert, zum einen von Kinderdarstellern (in Engelskostümen) bespielbar, zum anderen als zentrales Lichtgestirn einsetzbar, umgeben von einer Wolkenrosette. Durch ein Schafott lässt sich die Sonne auf- und abblenden. Hinter dem gläsernen Sonnentransparent findet sich ein Kasten, in dem die Kerzen bzw. Öllampen (siehe unten rechts) platziert werden. Die übrigen zwei Wolkenmaschinen sind jeweils als Hebemaschinen auch im Bühnenvordergrund einsetzbar, wobei der Stamm und Tragarm für das Publikum (weitgehend) verborgen bleibt. Die zwischen die Wolken gesetzte Treppe der vierten Wolkenmaschine erlaubt die Herabkunft bspw. einer Götterfigur. Neben den Wolken sind erkennbar zwei Kästen mit Meereswellen in vier unterschiedlichen Intensitäten, ein Rankgewächs mit (Kürbis-)Früchten, ein Thron (des Pharao), ein Berg (Sinai), ein monströser (Wal-)Fisch, ein Segelschiff und ein Schirmgestell (zur Imitation des brennenden Dornbuschs), umgeben von vier unterschiedlichen Lampen. Die Theatermaschinen werden unterschiedslos als *machina/machinae* bezeichnet, ein Begriff, den Furttenbach immer wieder auch ganz allgemein für die von ihm entworfenen Gebäude, Schiffe, Waffen gebraucht – letztlich also für jede Art architektonischer Konstruktion. *Machina* indiziert oftmals auch die Ingeniösität und Neuheit einer Sache.

Im Kontext der Aufführung können die Furttenbach'schen Maschinen als Teil einer anti-katholischen Propaganda gesehen werden, wie sie 1641 in der Reichsstadt Ulm offensichtlich mit großem Aufwand in Szene gesetzt wurde. So artikuliert Brülow (auf 160 Seiten) mit der Exodus-Handlung, d.h. der Unterdrückung der Israeliten in Ägypten und ihrem erfolgreichen Auszug in das Gelobte Land, die

19 Siehe zu Caspar Brülow: Michael Hanstein, *Caspar Brülow (1585-1627) und das Straßburger Akademietheater. Lutherische Konfessionalisierung und zeitgenössische Dramatik im akademischen und reichsstädtischen Umfeld*, Berlin u.a.: De Gruyter 2013; Peter Anderson u. Barbara Lafond-Kettlitz, »Le Théâtre protestant à Strasbourg. Caspar Brülow (1585-1627)«, in: *Études germaniques* 71.4 (2016), S. 471-487.

Ängste und Hoffnungen der Protestanten im beginnenden Dreißigjährigen Krieg. Das Bild der ägyptischen Religion als Modell des Katholizismus war innerhalb der protestantischen Bewegung seit der Reformation etabliert. Auch Merck, der Übersetzer des *Moses*, rechtfertigt seine Stückauswahl mit Parallelen zwischen der zeitgenössischen Situation der Protestanten im Deutschland des Dreißigjährigen Krieges und jener der Israeliten während ihres Exodus. Zur Soziodidaxe des Publikums werden ferner kontroverstheologische Streitpunkte angedeutet und zentrale Aussagen der lutherischen Obrigkeitslehre für Untertanen und politisches Führungspersonal exemplifiziert. Einzelne inszenatorische Elemente wie die Meereswellen, der Thron des Pharaos oder der Berg Sinai lassen sich aus den Beschreibungen der Bühnenmaschinerie als der Aufführung des *Moses* zugehörig identifizieren. Durch den gezielten Einsatz multimedialer Bühneneffekte, übernimmt Brülow ein ästhetisches Mittel, das vom Jesuitentheater zur affektiven Katechese des Publikums bekannt war.

Beispielhaft für die effektmaschinelle Wirksamkeit ist hier das göttliche Urteil gegen die Aufrührer Korach, Datan und Abiram (Num 16), die alttestamentarisch in einer Erdspalte, bei Brülow/Furttenbach durch eine Senkmaschine im Bühnenboden verschwinden. Furttenbach schildert die Wirkung der Maschinen auf das Publikum:

> Zu einer andern Zeit aber/ als Core, Datan, vnd Abiram, wider Moyen murreten/ da thaͤte ich der Erdboden auff/ vnd verchlunge ie ampt ihrem Geinde vnd Huͤtten […] o bald nun Moyes ihnen fluchete/ o liee man den Wellbaum der zween vndern Zapffenzuͤgen vmbgehn/ alo ancke der Erdboden (nemblichen die Fallen oder das Brett/ darob ie tunden) gemaͤchlich mit ihnen hinab/ neben ehr groem Gechrey/ derowegen o thaͤten ie alo vor der Menchen Augen verchwinden: Jetzunder o hoͤrete man von der Hoͤllen herauff/ ein Heulen vnd Weheklagen/ entzwichen o gienge ein Dampff ampt vilen Fewrflammen herfuͤr/ daruͤber den Zuehern das Hertz boͤbete/ vnd ihre Augen ernaeten. Sintemahlen ie dies Spectacul nicht vnbillich zu Hertzen gezogen/ ich vor dergleichen voretzlichen Suͤnden zuhuͤten.[20]

Für sich betrachtet scheinen die vierzehn Maschinen und Maschinenelemente, die in einer Schautafel versammelt sind, weder technisch noch ästhetisch besonders komplex. Gleichwohl tragen Sie dem Versprechen des Titelblatts des *Mannhafften Kunstspiegel* nach Neuheit Rechnung. Im Sinne des frühneuzeitlichen Inventionsbegriffs ist hier an Phänomene der geschickten Anpassung an lokale Gegebenheiten, der kulturellen und konfessionellen Übertragung von Technologie zu denken.[21]

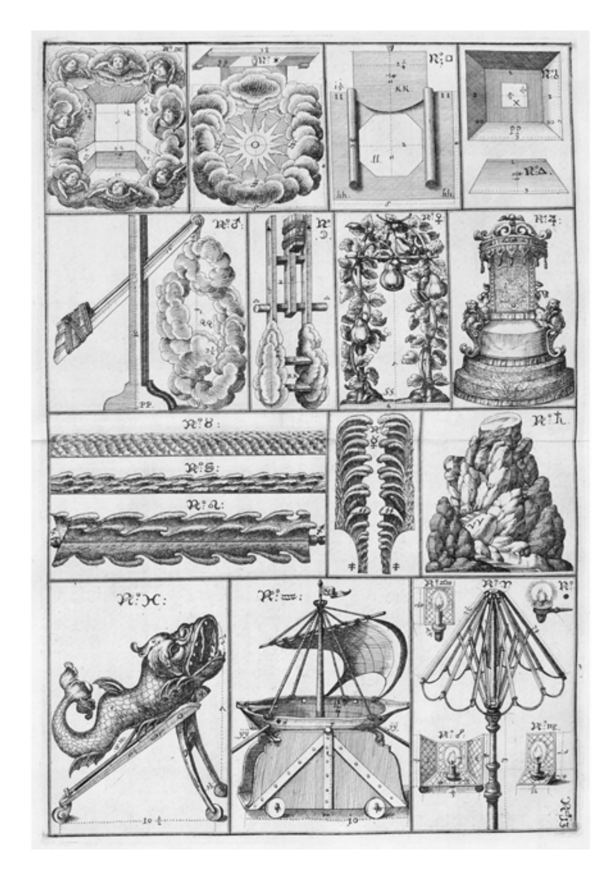
---

20 Furttenbach, *Mannhaffter Kunst-Spiegel*, S. 129.

21 Vgl. zu diesem Aspekt Hole Rößler, »›For lack of a site, and also to save on expenses.‹ Knowledge of Stagecraft: Joseph Furttenbach and the Limits of Cultural Translation«, in: Lazardzig u. Rößler (Hgg.), *Technologies of Theater*, S. 367-386.

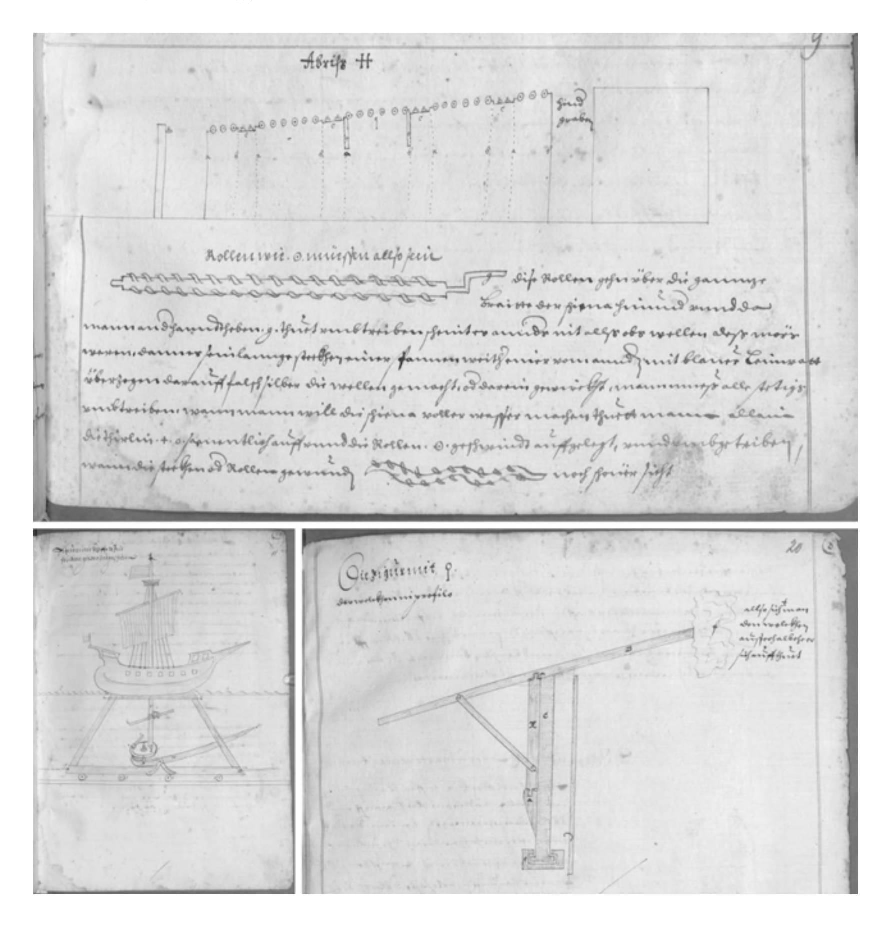
Auch hier weist Furttenbach sich als in Italien geschulter Architekteningenieur aus, der sein Wissen ortsspezifisch anzuwenden weiß. Das im Bild ausgestellte Technikwissen konkurriert ausdrücklich nicht mit der technischen Komplexität der höfischen Feste der Medici, vielmehr passt es sich an die lokalen Repräsentationsbedürfnisse, technischen, ökonomischen und sozialen Bedingungen des städtischen, protestantischen Umfelds an.[22] Immer wieder hebt der Verfasser bspw. die Sparsamkeit seiner technischen Lösungen im Unterschied zu jenen des Hofes hervor.

Abb. 1a: Theatermaschinen aus Joseph Furttenbach, Mannhaffter Kunst=Spiegel *(...), Augspurg, 1663, Abb. 13*



22 Dass der Verfasser über dieses Wissen verfügt, kann der Besucher seiner Kunst- und Wunderkammer erleben. In der Furttenbach'schen Wunderkammer fand sich auch das Skizzenbuch (*Codex iconographicus* 401).

*Abb. 1b, c, d: Joseph Furttenbach (zugeschr.), (*Über Theatermaschinen und Festspektakel in Florenz *(1608/1617)), vor/um 1627*



Die Darstellung und Vermittlung bühnentechnischen Wissens verfolgt eine ähnliche visuelle Strategie wie die Maschinen-Encyclopädik (*Theatrum Machinarum*-Literatur) des 17. und 18. Jahrhunderts.[23] Die programmatische Verknüpfung von »Recreation und Nutzen«, die Furttenbach in der Vorrede »an den günstig und wohlgeneigten Leser« für sein universalarchitektonisches Werk in Anschlag bringt, eine (nicht nur) für die technische Literatur der Frühen Neuzeit topische Verbindung von Nützlichkeit und Vergnügen/Erquickung, gilt zum einen

23 Siehe Marcus Popplow, *Neu, nützlich und erfindungsreich. Die Idealisierung von Technik in der Frühen Neuzeit*. Münster: Waxmann, 1998.

für die beschriebenen Konstruktionen, zum anderen unmittelbar auch auf der Darstellungsebene des Buches. So richtet sich das Buch an ein architektur- und technikinteressiertes Laienpublikum, das Freude am technischen Nachvollzug hat. Konstruktions- und Effektgeheimnisse werden zwar erläutert, die Schilderungen und Abbildungen taugen allerdings nur dann zum Nachbau, wenn man selbst über ausreichend Kenntnisse in der Mechanik verfügt. Nützlich sind Bild und Text vor allem für eine technisch versierte Leserschaft, die über die nötige Expertise zur Umsetzung verfügt.

II. Der ›Stand der Technik‹ und die Mechanik der Aufklärung (*Encyclopédie*)

Bei dem im Folgenden zu befragenden Bilddokument handelt es sich um einen Kupferstich aus der *Encyclopédie ou Dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers, par une Société de Gens de lettres*, die zwischen 1751 und 1772 mit 17 Text- und elf Tafelbänden von Denis Diderot (1713-1784) und Jean le Rond d'Alembert (1717-1783) herausgegeben wurde. Die *Encyclopédie*, ein dem Anspruch nach allumfassendes Nachschlagewerk für die Künste und Wissenschaften, welches zugleich dazu diente, die Ideen der französischen Aufklärung zu verbreiten, bietet eine erste lexikalische Behandlung der Theatermaschine. Das Lemma *machine* findet sich erweitert um die *Machines de théâtre*. Der von dem Philologen und Dramatiker Nicolas Boindin (1676-1751) verfasste und komparatistisch aufgebaute Eintrag widmet sich ausführlich den Theatermaschinen des griechischen Theaters, um immer wieder die Ähnlichkeit zu den zeitgenössischen Bühnenmaschinen zu konstatieren.[24] Unterschieden werden drei Arten von Maschinen, nämlich mobile Dekorationselemente in vertikaler Querung, Hebe- und Senkmaschinen sowie Flugmaschinen für die Horizontale:

> Wie bei uns, so gab es bereits bei den Alten grundsätzlich drei verschiedene Arten [von Theatermaschinen]: Solche, die nicht der Hinabkunft dienten, sondern den Bühnenraum [vertikal] durchquerten; weitere, mit denen die Götterfiguren auf die Bühne herabstiegen und drittens solche, die dazu dienten, Personen in die Luft hinaufzuheben oder herabzulassen, so dass sie zu fliegen schienen.[25]

24 Grundlage des Artikels ist der erste Band der Abhandlung von Nicolas Boindin, *Discours sur la forme et la construction du théâtre des anciens*. Paris: o.A. 1761. Als antike Quellen werden Pollux und Sueton (*De Nerone*) namentlich erwähnt.

25 »[L]es anciens en avoient commes nous de trois sortes en général; les unes qui ne descendoient point jusqu'en bas, & qui ne faisoient que traverser le théâtre; d'autres dans lesqu'elles

Vor dem Hintergrund dieses Kontinuitätsnarrativs wird dann die Außerordentlichkeit des neuzeitlichen Kulissensystem sowie die neuartige Bewegungsqualität und -variabilität der modernen Theatermaschinen hervorgehoben. Hier klingen auch noch einmal Positionen an, die an der Wende zum 18. Jahrhundert als Querelle des Anciens et des Modernes die Vorbildhaftigkeit der Antike in Frage zu stellen begannen. Die sieben Jahre später als *Planches* (1772) publizierten Bildtafeln widmen sich ausschließlich den zeitgenössischen Theatermaschinen.

Der Kupferstich, der ein Flugwerk für Wolkenelemente zeigt, ist dem Eintrag »Machines de Théatre« zugeordnet, welcher seinerseits einen Teil des Eintrags »Machine« (1765) darstellt. Die Bildtafel 15 aus der zweiten Sektion, eine von insgesamt 49, die dem Eintrag über Theatermaschinen zugeordnet sind, wurde vom Architekten Louis-François Petit-Radel (1739-1818) entworfen und von Robert Benard (1734-1786) radiert. Der ganzseitige Aufriss (25,4 cm x 18,8 cm) zeigt im Querschnitt den Hebe- und Senkmechanismus einer Oberbühnenmaschinerie (Fig. 1), eingefasst durch ein spitzwinkliges Bühnendach. In der rechten und linken oberen Ecke des Stichs finden sich Bühnenansichten (Fig. 2 und Fig. 3), die die möglichen Verwendungs- und Erscheinungsweisen der Maschine auf der Bühne darstellen: Auf der linken Seite in einer Bühnentotale eine Gefängnisszene, auf der rechten Seite in einer Detailansicht eine von Wolken umgebene Flugmaschine (der mit Drachen bespannte Wagen Medeas).

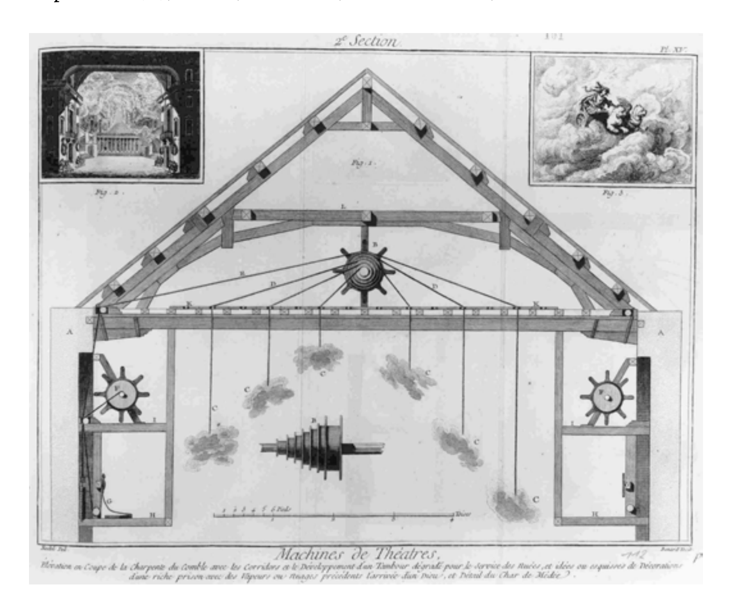
Die Einzelelemente der Hebemaschine sind durch Buchstaben markiert, die auf eine vorausgehende Beschreibung des Funktionsmechanismus verweisen. In der Mitte des Schnürbodens befindet sich an zentraler Stelle ein Wellbaum mit einer siebenspurigen Trommel (B), die durch ihre Umdrehung die sechs auf unterschiedlicher Höhe an Seilen hängenden Wolkenelemente (C) synchron über eine Reihe von Durchlässen im Schnürboden (K) anzuheben bzw. herabzulassen vermag. Ein an der linken Außenwand (A) in einem Schacht laufendes Gewicht (E) kontert die Wolkenelemente. Wird das Gewicht von der Position H durch die Lösung des Seils (G) und vermittels der darüber befindlichen Winde (F) herabgelassen, so steigen die Wolken (C) auf. Wird von der Position I vermittels der Winde (F) das Gewicht nach oben gewunden, so fahren die Wolken hingegen herab. Die gegenüberliegende Winde (F) ist ungenutzt. In der unteren Bildmitte ist die abgestufte Trommel (B) des Wellbaums in der Seitenansicht zu sehen. Die Maßangaben im Bild beziehen sich auf die bis 1795 gültigen pieds de roi (1 = 32,48 cm). Sechs pieds bilden eine Toise du Châtelet (194,88 cm). Der Text unterhalb der Abbildung erläutert knapp die Bildinhalte und führt die wichtigsten technischen Begriffe an:

---

les dieux descendoient jusques sur la scene, & de troisiemes qui servoient à élever ou à soutenir en l'air les personnes qui sembloient voler.« Denis Diderot u. Jean LeRond d'Alembert (Hgg.), *Encyclopédie ou dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers*, Paris: o.A. 1765, Bd. 9, S. 800.

Machines de Théatres. Élévation en Coupe de la Charpente du Comble avec les Corridors et le Développement d'un Tambour dégradé pour le service des Nuées, et idées ou esquisses de Décorations d'une riche prison avec des Vapeurs ou Nuages précédents l'arrivée d'un Dieu, et Détail du Char de Médée. (= Theatermaschinen. Ansicht eines Dachstuhls im Querschnitt mit den Laufwegen und der Verwendungsweise einer abgestuften Trommel zur Bedienung von Wolken. Sowie Ideen und Skizzen zur Dekoration eines prächtigen Gefängnisses mit Nebelschwaden oder Wolken, die der Ankunft eines Gottes vorausgehen und mit einer Detailansicht von Medeas Wagen.)[26]

Abb. 2: Oberbühnenmaschinerie aus dem Bildteil der Encyclopédie*: Recueil de planches (…), Bd. 10, Paris 1772, Seconde Section, Planche XV*



Als einzige Vorlage für die in der *Encyclopédie* abgebildeten Theatermaschinen wird auf der ersten Tafel der Nouvelle Salle de l'Opéra des Pariser Palais Royal genannt, der ab 1770 (erneut) als Aufführungsort der Pariser Oper diente. Während die unmittelbar davor abgebildeten Theaterbauten aus unterschiedlichen europäischen Städten stammen (Paris, Parma, Rom, Stuttgart, Turin u.a.) und verschiedenen Epochen zuzuordnen sind, wird dem Betrachter der Planches zwar kein generischer oder repräsentativer Überblick, aber doch ein aktueller Stand der Technik

26 Denis Diderot u. Jean le Rond d'Alembert (Hgg.), *Recueil de planches, sur les sciences, les arts libéraux, les arts méchaniques, avec leur explication*. Paris: o.A. 1772, Bd. 10.

eines führenden Opernhauses der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts präsentiert. Auffallend ist, dass nahezu alle 19 hier präsentierten Oberbühnenmaschinerien auf einer fast identischen technischen Infrastruktur aus Winden, Umlenkrollen sowie einer mehrfach gestuften Trommel basieren. Alle drei Maschinenarten – mobile Dekorationselemente in der Vertikalen, Hebe- und Senkmaschinen sowie Flugmaschinen für die Horizontale – werden auf ähnliche Weise angetrieben. Der standardisierten Form der Theatermaschinerie in der *Encyclopédie* liegt ein anderes Innovationsverständnis zugrunde als noch hundert Jahre vorher bei Furttenbach. Hier geht es nicht mehr um die ingenieuse Anpassung an lokale Gegebenheiten, sondern um einen repräsentativen ›Stand der Technik‹, dessen Erreichen als erstrebenswert dargestellt wird.

Die in das technische Bild integrierten Vignetten sind aufschlussreich, denn sie geben einen Hinweis auf die Verwendung der Wolkenmaschinen, die traditionell die Herabkunft von Göttern vorbereiteten bzw. begleiteten und auf keiner barocken Bühne fehlen durften. Die beiden Abbildungen scheinen sich auf eine Bearbeitung des Medea-Stoffes zu beziehen. Pierre Corneille (1606-1684) hatte in seiner ersten Tragödie *Médée* (1635) unter Berücksichtigung des Zeitgeschmacks ausgiebig Gebrauch von den Zauberkräften Medeas gemacht und den Theateringenieuren viel Raum für den Einsatz von Maschinen gegeben. In der linken Abbildung könnten die Wolken den Auftritt Medeas bei dem durch Jason gefangen gesetzten König Ägeus (bei Corneille in der 5. Szene des 4. Aktes) ankündigen. Die rechte Abbildung hingegen zeigt Medea nach der Ermordung ihrer Kinder auf ihrem von Drachen gezogenen Wagen (bei Corneille in der 6. Szene des 5. Aktes).

Im Laufe des 18. Jahrhunderts hatte sich in Frankreich der Publikumsgeschmack gewandelt. Ein neues Natürlichkeitsideal, das den Menschen wieder stärker in den Mittelpunkt der Bühnenhandlung stellte, ließ den maschinellen Apparat in den Hintergrund treten. Einen besonderen Stellenwert nahm allerdings die Oper ein, deren Entstehung eng mit der maschinell erzeugten Wunder- und Mythenwelt verbunden war. Sie blieb ein Residuum des Wunderbaren und profilierte sich im Zuge der beginnenden Industrialisierung als ein dem Reich der Zwecke entgegenstehender ›anderer Ort‹ der Magie und Imagination. Jean-Jacques Rousseau (1712-1778), der Verfasser des Musik-Artikels der *Encyclopédie*, der in seinem Briefroman *Julie ou la Nouvelle Héloïse* (1761) über die Einfältigkeit maschineller Darstellungen auf der Opernbühne klagt, bestätigt indirekt diese Entwicklung.[27]

27 Alois Maria Nagler, »Maschinen und Maschinisten der Rameau-Ära«, in: *Maske und Kothurn* 3 (1957), S. 128ff.

Für den Erscheinungszeitraum der *Encyclopédie* ist nicht unmittelbar eine Medea-Aufführung überliefert,[28] allerdings sind für das 17. und 18. Jahrhundert eine ganze Reihe von Opern- und Schauspielbearbeitungen des Medea-Stoffes bekannt. Der Komponist Marc-Antoine Charpentier (1643-1704) setzte 1693 ein Libretto von Thomas Corneille (1625-1709) um (*Médée*), 1694 erscheint die Tragödie *Médée Hilaire de Longepierres*, die im Laufe des 18. Jahrhunderts wenigstens 14 Neuauflagen erfuhr. Als vielleicht berühmteste Medea-Darstellerin dieser Zeit kann die Schauspielerin Claire Clairon (1723-1803) gelten, deren Darstellung der Medea im Mittelpunkt der kunstkritischen Salon-Schriften Diderots von 1759 stand. Das Portrait von Carle Van Loo (1705-1765) erregte das Missfallen Diderots, der sie als »Médée de coulisse« titulierte. Ab 1763 tourte schließlich Jean-Georges Noverre (1727-1810) mit seinem tragischen Ballett *Médée et Jason* erfolgreich durch Europa (Stuttgart, Paris, Venedig und London).[29] Es lässt sich also davon ausgehen, dass die Zauberin Medea den Lesern der *Encyclopédie* als ein für den Einsatz von Theatermaschinen besonders einschlägiges Beispiel vertraut war.

Auch wenn der Kupferstich ein reales Vorbild kennt, so erscheint die entblößte Dachstuhlkonstruktion, die unterschiedslos für alle Oberbühnenmaschinen in den Planches verwendet wird, in erkennbar idealisierter Form. Überhaupt zeichnet sich der Kupferstich in seiner Bildsprache durch Präzision, Klarheit und Nachvollziehbarkeit aus. Dem Betrachter ist es möglich, die Funktion der Maschine und deren technische Abläufe auch ohne Zuhilfenahme des Textes aus der bloßgelegten Apparatur zu erschließen. Durch die reich ausgeführten Vignetten rechts und links der Hebemaschine wird die dem Theaterpublikum zugewandte Seite der Maschine mit ins Bild geholt. Diese visuelle Strategie, die die Maschine in ihre Erscheinungsseite (Auge) und die dahinter liegende, dem Auge verborgene Konstruktion (Geist) unterteilt, findet sich – auf ganz unterschiedliche Weise – auch bei anderen Maschinenstichen innerhalb der *Encyclopédie*. Während die Augen notwendig an der Oberfläche bleiben, ist es dem rechten Gebrauch der Vernunft vorbehalten, den inneren Zusammenhang zu erschließen. Es artikuliert sich in der visuellen Privilegierung des ›Geistes‹ (Fig. 1) vor dem ›Auge‹ (Fig. 2 und Fig. 3) somit zugleich ein zentrales Anliegen der französischen Aufklärer. Die *Encyclopédie* wird durch diesen Blick hinter die Kulissen gleichsam als Ort der rationalen Durchdringung in Szene gesetzt. Neben dieser dominierenden rationalistischen Tendenz in der visuellen Repräsentation der Technik lässt sich aber auch eine gegenläufige Tendenz ausmachen.

---

28 Vgl. die Aufführungs-Datenbank *César – Calendrier Électronique des Spectacles sous l'Ancien Régime et sous la Révolution*.

29 Siehe zu der paradox anmutenden Medea-Begeisterung in der Hochzeit der Rationalisierung und Entmythologisierung: Amy Wygant, *Medea, Magic, and Modernity in France. Stages and Histories. 1553-1797*, Abingdon: Routledge 2007, S. 163.

Auffallend ist die große Anzahl von Kupferstichen, die sich in der *Encyclopédie* dem Theater und seiner Maschinerie widmen. Dies ist deshalb bemerkenswert, weil die alphabetische Ordnung der *Encyclopédie* zunächst ja suggeriert, dass alle Wissensgegenstände gleichrangig und gleichwertig erfasst sind. Ausgerechnet der – gesellschaftlich gesehen – marginale Teilbereich der Bühnenmaschine wurde offensichtlich von den Herausgebern für interessanter gehalten als der bereits äußerst vielgestaltige vorindustrielle Maschinenpark.[30] Dies lässt unterschiedliche Schlüsse zu. Zunächst wurde wohl dem Geschmack einer gebildeten und gut situierten Leserschaft Rechnung getragen, für die die *Encyclopédie* eine Art gelehrter Unterhaltung darstellte. Die Bilder konnten bestaunt und als technische Rätsel betrachtet werden, die allein oder in Gesellschaft entschlüsselt wurden. In der Forschung ist zudem vermutet worden, dass die ikonographische Präferenz der Bühnenmaschinerie mit einer untergründig fortwirkenden, anderen Ordnung des Wissens zu tun haben könnte.[31]

III. Handbuch der Bühnentechnik und Bühne des Taylorismus (Friedrich Kranich d.J.)

Das dritte technische Bild ruft die Theaterkultur der 1920er Jahre auf, eine Zeit, die heute oftmals als Hochzeit theatraler und medialer Experimente und Neuerungen gesehen wird. Es stammt aus dem ersten der auf zwei Bände angelegten *Bühnentechnik der Gegenwart* (1929/1933) von Friedrich Kranich d.J. (1880-1964).[32] Kranich, technischer Leiter der Städtischen Bühnen in Hannover und des Bayreuther Festspielhauses, hatte seine bühnentechnische Ausbildung u.a. in Bayreuth bei dem seinerzeit berühmten Fritz Brandt erfahren. Ein Studium der Elektrotechnik (Vordiplom) im Fachbereich Maschinenbau in Darmstadt hatte er abgebrochen. Der Name Brandt steht für eine Familiendynastie der Bühnentechnik, die von der Mitte des 19. Jahrhunderts bis zur Mitte des 20. Jahrhunderts reicht. Bei Karl Brandt, er

30 Zum Verhältnis von Maschinen- und Handarbeit in der *Encyclopédie* vgl. Roberta Cavazzuti, *Deus ex machina. Macchine e lavoro nell'Encyclopédie di Diderot e D'Alembert*, Bologna: Patron 2004.

31 Siehe zu diesem Ansatz Andreas Gipper, *Wunderbare Wissenschaft. Literarische Strategien naturwissenschaftlicher Vulgarisierung in Frankreich. Von Cyrano de Bergerac bis zur Encyclopédie*, München: Fink 2002, S. 344.

32 Friedrich Kranich, *Bühnentechnik der* Gegenwart, Berlin u.a.: o.A. 1929/33, Bd. 1 u. 2. In Kranichs Nachlass in der Theaterbausammlung der TU Berlin finden sich ferner Manuskripte für die geplanten Bände einer *Bühnentechnik der Vergangenheit* und einer *Bühnentechnik der Zukunft*. Im Rahmen des DFG-Projekts »Theaterbauwissen« widmet sich Halvard Schommartz (Berlin) der Standardisierung bühnentechnischen Wissens am Beispiel Friedrich Kranichs. Ich danke Halvard Schommartz für biographische Hinweise zu Kranich.

hatte Richard Wagners Ring 1876 in Bayreuth ausgestattet, war Friedrich Kranich Senior in die Lehre gegangen, der Lehrmeister seines Sohnes, Fritz Brandt, war der Stiefbruder von Karl. Bis ins 20. Jahrhundert wurde Bühnentechnik in der ingenieurswissenschaftlichen Ausbildung vor allem in familial-dynastischen Zusammenhängen gedacht und als praktische Aufgabe am künstlerischen Produktionsort gesehen. Die Wissensweitergabe erfolgte überwiegend vom Mund des Meisters zum Ohr des Schülers. Mit seinem zum Standardwerk avancierten Handbuch trug Kranich entscheidend zur Verschriftlichung und Vereinheitlichung bühnentechnischen Wissens und damit auch zur Akademisierung bühnentechnischer Lehre bei.[33] Das Fach *Bühnentechnik* sollte an technischen Hochschulen zum Hauptfach für technische Leiter sowie zum Nebenfach für künstlerische Vorstände gemacht werden, um für ein besseres gegenseitiges Verständnis zu sorgen. Die Standardisierung bühnentechnischen Wissens vollzieht sich im Verhältnis zu anderen Technikfeldern vergleichsweise spät,[34] trägt dann aber umso entschiedener zur umfassenden Transformation und Vereinheitlichung bühnentechnischen Wissens bei. Eine Reihe von Lehr- und Handbüchern erscheint in der Folge und verdeutlicht den Professionalisierungsschub, den die Bühnentechnik als Ausbildungsberuf seit dem ersten Drittel des 20. Jahrhunderts erfahren hat.[35]

Kranich inszeniert im ersten Band seines Handbuches selbstbewusst den Bruch mit bisherigen Formen der transgenerationellen Wissensweitergabe und des Wissensstands auf dem Feld der Bühnentechnik: »Damit hat die frühere Geheimniskrämerei und die Weitergabe aller Erfahrungen und Erfindungen nur vom Meister an die Schüler oder, wie es mehrfach vorkam, vom Vater an den Sohn, hoffentlich für immer ein Ende«, heißt es auf den einleitenden Seiten.[36] Und in der Folge stellt er sein Buch an das Ende einer genealogischen Ahnenreihe bedeutender Bühnentechniker, unter ihnen Joseph Furttenbach d.Ä., Josef Mühldorfer, die »Familie Brandt«, Friedrich Kranich d.Ä., Karl Lautenschläger, Karl Rudolph, Karl August Schick, Albert Rosenberg d.Ä. und Hugo Bähr.[37]

---

33 Vgl. Klaus Wichmann, »80 Jahre ›Bühnentechnik der Gegenwart‹«, in: *Bühnentechnische Rundschau*, Sonderband 2009, S. 19-23.

34 Vgl. Friedrich Steinle, »Wissen, Technik, Macht: Elektrizität im 18. Jahrhundert«, in: *Macht des Wissens – Entstehung der modernen Wissensgesellschaft*, hg. v. Richard van Dülmen u. Sina Rauschenbach, Köln: Böhlau 2004.

35 Vgl. Kranich, *Bühnentechnik der Gegenwart*, Bd. 1 sowie Friedrich Hansing u. Walther Unruh, *Hilfsbuch der Bühnentechnik*, Berlin: Limpert 1942 und Walther Unruh, *ABC der Theatertechnik: Sachwörterbuch*, Halle-Saale: Marhold 1950, sowie ders., *Theatertechnik*, Berlin: Klasing 1969 und Bruno Grösel, *Bühnentechnik. Mechanische Einrichtungen*, München: De Gruyter Oldenbourg 2007.

36 Vgl. Kranich, *Bühnentechnik der Gegenwart*, Bd. 1, S. 4.

37 Vgl. Kranich, *Bühnentechnik der Gegenwart*, Bd. 1, S. 10-28.

Die Verschriftlichung bühnentechnischen Wissens erfolgt bei ihm auf betrieblicher und arbeitsorganisatorischer Grundlage. Das Theater wird als technischer Betrieb gedacht, den es arbeitseffizient, das heißt vor allem auch: kostengünstig, zu betreiben gilt. Kranich beruft sich hierbei auf den Arbeitswissenschaftler Frederick Winslow Taylor und dessen auf Energieeffizienz ausgerichtete Prozesssteuerung von Arbeitsabläufen. Im »Zeitalter wissenschaftlicher Technik« müssten, so Kranich, alle technischen Bereiche – Theaterbau, Bühnenbild und Bühnentechnik – so aufeinander abgestimmt sein, dass sie, getreu dem Taylor'schen Leitprinzip ›vergeude keine Energie‹, Hand in Hand miteinander arbeiteten. Unterschiedliche technische Lösungen werden von Kranich zu diesem Zweck vergleichend diskutiert und auf ihre Zweckmäßigkeit und Praktikabilität hin analysiert.

Im Unterschied zu seinen Vorgängern steht bei Kranich nicht die einzelne Maschine im Mittelpunkt, sondern das Theater als umfassendes, ausdifferenziertes technisches Gefüge, in dem Arbeitsabläufe und Maschinen miteinander amalgamieren.

Die Abbildung, eine Bewegungsanalyse der Rheintöchter-Flugapparate aus Wagners Rheingold-Inszenierung im Bayreuther Festspielhaus, verdeutlicht exemplarisch Kranichs Vorgehensweise. Grundlage der Analyse sind die paratextuellen Angaben in Wagners Libretto:

> Woglinde kreist in anmutig schwimmender Bewegung um das Riff … taucht aus der Flut zum Riff herab … entweicht ihr schwimmend … necken sich und suchen sich spielend zu fangen. – Floßhilde taucht herab und fährt zwischen die Spielenden … mit munterem Gekreisch fahren die beiden auseinander …Floßhilde sucht die eine, bald die andere zu erhaschen; sie entschlüpfen ihr und vereinigen sich endlich, um gemeinsam auf Floßhilde Jagd zu machen. So schnellen sie gleich Fischen von Riff zu Riff, scherzend und lachend … Woglinde schnellt sich rasch aufwärts nach einem höheren Riff zur Seite … sie schwimmen auseinander, hierher und dorthin, bald tiefer, bald höher, um Alberich zur Jagd auf sie zu reizen … mit immer ausgelassenerer Lust umschwimmen die Mädchen das Riff … die Mädchen rauschen jach dem Räuber in die Tiefe nach.[38]

Das hier evozierte Bild der Rheintöchter möglichst naturalistisch umzusetzen, ist der Anspruch an die technischen Lösungen, die Kranich vergleichend diskutiert.

Als unzulänglich wird der für die Ring-Inszenierung 1876 von Karl Brandt in Bayreuth für die Rheintöchter-Szene ersonnene »Rheingold-Schwimmwagen« angesehen, ein flacher, dreirädriger Bühnenwagen, der von 2-3 Bühnenarbeitern zu bedienen war. Auf einem hoch aufragenden Gestänge befand sich ein metallenes Korsett, in dem die Darstellerinnen der Rheintöchter gleichsam ›in der Luft‹ liegen konnten. Vermittels einer auf dem Wagen befestigten Kurbel konnte das me-

38 Zit. n. Kranich, *Bühnentechnik der Gegenwart*, Bd.1, S. 185f.

tallene Korsett auf und nieder bewegt werden. »Die Apparate waren nur wenig nach oben oder unten zu verstellen und die Wirkung entsprach kaum Wagners Forderungen«, so Kranich.[39] Eine optimale Lösung habe hingegen Brandts Nachfolger in Bayreuth, Friedrich Kranich d.Ä., also der Vater Friedrich Kranichs geschaffen. Es handelt sich dabei um Laufschienen für zweirädrige, langgestreckte, leichte Laufkatzen, die unmittelbar unter dem Schnürboden angebracht waren. Die Fluggestelle konnten waagerecht und senkrecht über die ganze Bühne gezogen werden. Die in den Fluggestellen hängenden Darstellerinnen hätten, so Kranich »an den beiden festen Führungsdrähten von gleichbleibender Länge beliebig oft gedreht und jede gewünschte Bewegung [ausführen]« können.[40] Der »Rheingold«-Schwimmapparat sei allerdings nur dann erfolgreich anzuwenden, wenn das Bühnenpersonal hinlänglich geschult und in die Proben einbezogen würde.

> Bei falscher Handhabung der Flugeinrichtung werden die Sängerinnen – ohnehin oft nicht schwindelfrei – leicht unsicher und es entstehen Verwirrungen, die man meist der Bauweise zuschreibt. Die eigentliche Ursache ist aber fast immer, daß die Bedienungsmannschaft nicht genügend Zeit zu eingehenden Proben gehabt hat, oder daß ein Leiter fehlt, der bei der nur wenig beleuchteten Szene jedem einzelnen die nächste Stellung auswendig ansagen kann.[41]

Auf insgesamt acht schematischen Tafeln zergliedert Kranich den durch die Bühnenarbeiter einzustudierenden Bewegungsablauf. Damit wird das Libretto um eine technische Choreographie erweitert, die als Ideallösung unter Talyor'schen Gesichtspunkten empfohlen wird.

Überraschend erscheint aus heutiger Sicht, dass die Idee der Inszenierung bei Kranich vollkommen im Bereich der technischen Lösung angesiedelt ist. Zu einem Zeitpunkt, an dem sich die Idee der interpretativen, von einem Inszenierungs-Gedanken geleiteten Regie Bahn bricht (etwa bei Max Reinhardt, Leopold Jeßner, Erwin Piscator), wird hier auf die betriebliche Effizienz gesetzt. Nicht die Inszenierungsidee ist maßgeblich, sondern der ›One best way‹ im Sinne der Taylor'schen Arbeitsorganisation. Dass es sich auch hier um einen Schauplatz der *techné* handelt, wird deutlich an den im Handbuch prominent vertretenen Beispielen. So ist es gerade die programmatisch auf Weltflucht und Eskapismus ausgerichtete Festspielbühne in Bayreuth, die als Schauplatz des Taylorismus dient. Damit wird eine für ihre neo-barocke Gestaltung und höfische Bühnenökonomie bekannte Bühne kontrastiv zum Schauplatz der betrieblichen Effizienz bestimmt. Auch im Sinne der Legitimierung der neuen bühnentechnischen Lehre scheint dies ein klug gewähltes Exemplum.

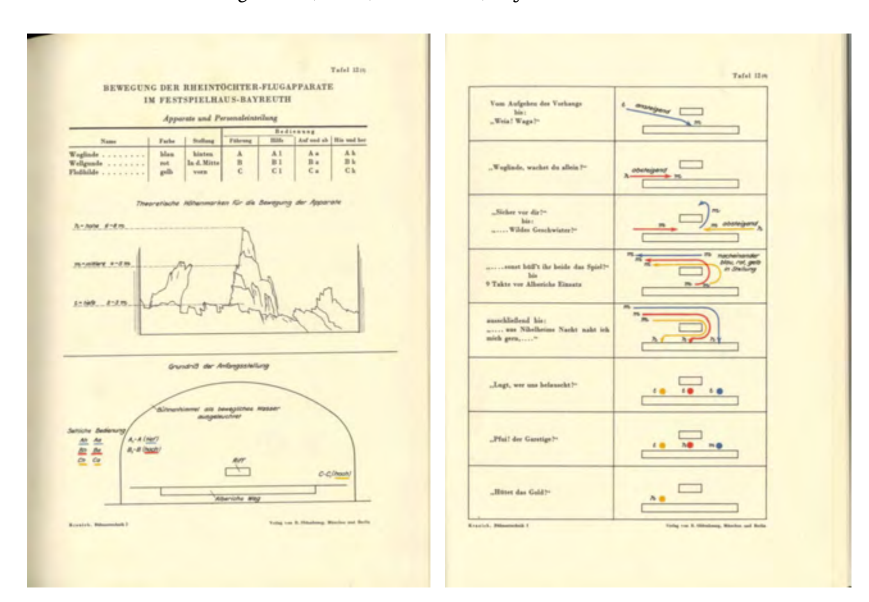
---

39 Kranich, *Bühnentechnik der Gegenwart*, Bd. 1, S. 185.

40 Kranich, *Bühnentechnik der Gegenwart*, Bd. 1, S. 186.

41 Kranich, *Bühnentechnik der Gegenwart*, Bd. 1, S. 186.

Abb. 3: Bewegungsanalyse und -notation der Schwimmapparate für Richard Wagners Rheingold-Libretto unter arbeitsökonomischen Gesichtspunkten. Aus: Friedrich Kranich, Bühnentechnik der Gegenwart, *Bd. 1, Berlin 1929, Tafel 12.1 und 12.2*



Fazit

Als technische Bilder stehen die drei hier vorgestellten Beispiele im Schnittpunkt unterschiedlicher Wissenspraktiken und Repräsentationslogiken. Das, was im Bild als Theatermaschine Sichtbarkeit erlangt, ist nicht allein abhängig von der Konfiguration historisch spezifischer Theaterräume bzw. Architekturen – Bühneneinbauten in vorgefundenen (vormals klösterlichen) Räumen bei Furttenbach (zur Mitte des 17. Jahrhunderts), dem Pariser Opernhaus in den Planches der *Encyclopédie* (im letzten Drittel des 18. Jahrhunderts) oder dem Bayreuther Festspielhaus (im ersten Drittel des 20. Jahrhunderts) bei dem Bühnentechniker Friedrich Kranich. Die Sichtbarkeit der Maschine ist wesentlich auch dadurch bestimmt, dass die Theatermaschine als ein Schauplatz der *techné* fungiert. Bei Furttenbach ist die affektmaschinelle Katechese immer auch als ein von Erlösungsfrömmigkeit getragener Technikglaube in Szene gesetzt; in der *Encyclopédie* zeigt sich der visuelle Nachvollzug der avancierten Bühnentechnik zugleich als praktische Einübung in die Mechanik der Aufklärung; und im letzten Beispiel wird schließlich die Bayreuther Festspielbühne zu einem Schauplatz arbeitsorganisatorischer Effizienz. Als technisches Bild ist die Theatermaschine, wie es scheint, nicht nur ein Schauplatz der Technik, sondern auch der Legitimation ihres Nutzens und ihrer Wirksamkeit.

… und sie bewegt sich doch. Die Maschine des 17. Jahrhunderts als Ausstellungsmodell zwischen Funktionieren und Scheitern

Nikola Roßbach

I. Funktionierte die barocke Maschine nicht? Leupold und die Folgen

> Es sind zwar viel Bücher von allerley Machinen/ unter denen sich auch unterschiedene Arten von Mühlen befinden/ in offentlichen Druck heraus/ als Jac. Strada Künstliche Abrisse von allerhand Machinen/Cöln fol. 1618. Welches G. Andr. Bœcler in sein Theatrum Machinarum meistens wiederum eingebracht Nürnb. fol. 1673. Aug. de Ramellis Schatz Mechanischer Künste Lips. 1620. fol. und das aus vorbenannten Büchern meistens gesammlete Theatrum Machinarum des Zeisings Lips. 4.1636. und 1708. Aus welchen allen doch keiner so viel lernen wird/daß er auch die geringste Korn-Mühl zu bauen sich unterstehen dörffte.[1]

So eröffnet Leonhard Christoph Sturm (1669-1719) seine *Vollständige Mühlenbau-Kunst* (1718) – mit einer Generalabrechnung gegenüber der barocken Technikliteratur. Er fasst alsdann die gängige Kritik an den ›alten‹ Maschinentheatra zusammen: keine Maße und Proportionen, wenig Praxisbezug, Nachbau unmöglich, keine oder wenig textuelle Erläuterung. Nicht nur Sturm, sondern vor allem der Maschinenbauer und Ingenieur Jacob Leupold (1674-1720) hat eine mächtige Rezeptionsspur vorgegeben. Wiederholt bemängelt er in seiner monumentalen Technikenzyklopädie – die er immerhin noch, gleichsam im Sinne eines kritischen Zitats, als *Theatrum Machinarum* (1724-1788) bezeichnet – die schlechten, unbrauchbaren Maschinen aus den alten Technikbüchern. Er druckt sogar Abbildungen von Entwürfen der verachteten Vorgänger ab, zum Beispiel 40 Maschinen des italienischen Ingenieurs und Architekten Agostino Ramelli (ca. 1530?-[nach

1 Leonhard Christoph Sturm, *Vollständige Mühlen Baukunst*, Augsburg: Wolff 1718, »Vorrede«, unpag. [S. 1f.].

1607]),[2] um sie dann in Grund und Boden zu kritisieren und eigene Erfindungen – kontrastiv zu den dekorativ-manieristischen Gesamtansichten in einer »nüchternen, maßstabsgerechten technischen Projektionszeichnung«[3] präsentiert – als leuchtende Gegenbeispiele entgegenzuhalten. Ganz im Sinne Leupolds argumentiert die technikhistorische Forschung bis heute; nicht nur Klemm tadelt die »bloß papierne Projektemacherei, wie sie vielen Maschinenbüchern des 17. Jahrhunderts mit ihren oft komplizierten, aber letztlich unbrauchbaren Mechanismen eigen war«.[4] Leupold steht für die Entwicklung der Maschinentechnik im Kontext der frühindustriellen Rationalisierung und Verwissenschaftlichung des 18. Jahrhunderts. Dieser markante szientifische Umbruch ist nicht zu leugnen, wohl aber die polemische Rhetorik seiner Repräsentanten zu hinterfragen. War es wirklich so, dass die barocke Maschinentechnik, die einerseits im Theater selbst und bei öffentlichen Vorführungen und Ausstellungen, andererseits in Büchern gleichsam wie auf einer Schaubühne theatral inszeniert wird, nicht funktioniert hat? Dass auch und vor allem die vormoderne Technikliteratur voll ist mit unbrauchbaren Erfindungen?

Dazu sind zwei Vorbemerkungen zu machen, bevor eine (womöglich die erste) Ausstellung von Maschinenmodellen näher in den Blick genommen werden soll. Erstens trifft es nicht zu, dass nichts funktioniert hat. Zweitens ist es unproduktiv, das Nicht-Funktionierende abzuwerten und sein Potential zu ignorieren.

Zum ersten präsentiert die *Theatrum Machinarum*-Literatur grundsätzlich eine Mischung aus funktionierenden Arbeitsgeräten und kühnen technischen Entwürfen. Keinesfalls ist es so, dass die funktionsuntüchtigen Maschinen überwiegen, im Gegenteil. Ich habe dazu keine genaue quantitativ-statistische Überprüfung zu bieten, allerdings einen guten Überblick über den Maschinenpool der frühneuzeitlichen Technikschaubücher. Um nur einige zu nennen, die sämtlich von praktizierenden Ingenieuren und Maschinenbauern verfasst wurden: Bereits das *Theatrvm Instrvmentorvm Et Machinarum* (1578) von Jacques Besson (1540?-1573) präsentiert überwiegend »nützliche Arbeits- und Kraftmaschinen für den Einsatz in

2 Vgl. Eugene S. Ferguson, »Leupold's Theatrum Machinarum: A Need and an Opportunity«, in: *Technology and Culture* 12 (1971), S. 64-68, hier S. 65f.

3 Lothar Hiersemann, »Der Mechaniker Jacob Leupold und sein Beitrag zur technischen Bildung«, in: *Technisches Bildungswesen in Leipzig*, hg. v. Norbert Kammler, Leipzig: Fachbuchverlag 1989, S. 38-47, hier S. 44.

4 Friedrich Klemm, *Technik. Eine Geschichte ihrer Probleme*, Freiburg, München: Alber 1954, S. 233; ähnlich Akos Paulinyi u. Ulrich Troitzsch, *Mechanisierung und Maschinisierung 1600 bis 1840*, Berlin: Propyläen 1991, S. 257; Rolf Stümpel, »Buchdruck und technisches Schrifttum«, in: *Technik und Bildung*, hg. v. Laetitia Boehm u. Charlotte Schönbeck, Düsseldorf: VDI 1989, S. 295-318, hier S. 307.

Landwirtschaft, Wasser- und Bergbau«.[5] Auch in Ramellis Werk *Le Diverse Et Artificiose Machine* (1588), das ja besonders berüchtigt für die Unausführbarkeit seiner Entwürfe ist, sind die fantastisch-funktionsuntüchtigen Maschinen selten, zahlreich hingegen sind »reale und realistische, funktionierende Arbeitsmaschinen, für die das mechanische Wissen der Zeit umgesetzt, praktisch Bewährtes eingesetzt und zuweilen neu kombiniert wird«.[6] Das sechsbändige *Theatrum Machinarum* (1607-1614) von Heinrich Zeising (-1610?) und Hieronymus Megiser (ca. 1554-1618/19) setzt gleichfalls vorwiegend auf nützliche Kraft- und Arbeitsmaschinen für Landwirtschaft und Baugewerbe, auch wenn sich mal ein Perpetuum Mobile dazwischen verirrt. Laut Jakob ist Zeising/Megisers Werk am wenigsten von den phantastischen Technikvorstellungen des Barock geprägt,[7] ebenso wenig das gleichfalls deutschsprachige *Theatrum Machinarum Novum* (1661) von Georg Andreas Böckler (1617/20-1687). In der Tat ist, trotz einiger fantastischer Maschinen mit unglaubwürdigem Energiehaushalt, »die Überzahl der realistischen Arbeits- und Kraftmaschinen in Böcklers Schrift […] unstrittig«.[8] Man könnte durchaus die These wagen, dass wahrscheinlich auch im 17. Jahrhundert 90 % aller eingesetzten und in der Literatur beschriebenen Maschinen gewöhnlich funktioniert haben, ob nun Mühlen, Brunnen, Pumpen, Kräne oder Pressen. Allerdings sind es eben die besonders kühnen Entwürfe von (Un-)Möglichem, die die – seit dem 18. Jahrhundert zunehmend kritische – Aufmerksamkeit auf sich ziehen. Das Spektakulär-Visionäre ist immer nur die Ausnahme – allerdings eine sehr wichtige Ausnahme, die epistemische Veränderungen hervortreibt bzw. signalisiert.[9] Heruntergebrochen trifft diese Beobachtung bis heute zu, wo technische Innovation häufig theatral inszeniert wird.

Zum zweiten ist gerade das Nicht-Funktionierende potenziell produktiv. Seit der Aufklärung wird (Un)Mögliches systematisch aus der wissenschaftlichen Tech-

---

5 Vgl. dazu Nikola Roßbach, »Jacques Besson: Theatrvm Instrvmentorvm Et Machinarum«, in: *Welt und Wissen auf der Bühne. Die Theatrum-Literatur der Frühen Neuzeit. Repertorium*, hg. v. ders.u. Thomas Stäcker, Wolfenbüttel: Herzog August Bibliothek 2011, http://diglib.hab.de/edoc/ed000027/start.htm (abgerufen am 19.07.201931.07.2022), im Folgenden als WWB zitiert.

6 Vgl. Nikola Roßbach, *Die Poiesis der Maschine. Barocke Konfigurationen von Technik, Literatur und Theater*, Berlin: Akademie 2013, S. 81. Übrigens erkennt die aktuelle Forschung gerade bei dem viel gescholtenen Ramelli eine gewisse Vorläuferschaft zu heutiger Maschinentechnik; vgl. zu entsprechenden Untersuchungen S. 77-83.

7 Vgl. Karlheinz Jakob, *Maschine. Mentales Modell und Metapher. Studien zur Semantik und Geschichte der Techniksprache*, Tübingen: Niemeyer 1991, S. 125.

8 Nikola Roßbach, »Georg Andreas Böckler«, in: WWB, http://diglib.hab.de/edoc/ed000028/start.htm (abgerufen am 31.07.2022).

9 Das ist eine zentrale Idee im für das vorliegende Thema insgesamt maßgeblichen Œuvre Helmar Schramms. Vgl. auch Lazardzig, der epistemische Umbrüche, speziell in der Technikgeschichte, auf eine »gesteigerte[] Theatralisierung von Wissen« (Jan Lazardzig, *Theatermaschine und Festungsbau. Paradoxien der Wissensproduktion im 17. Jahrhundert*, Berlin: Akademie 2007, S. 259) hin befragt.

nik(literatur) ausgeschieden. Dabei leuchtet unmittelbar ein, dass für Leupold und andere Instrumentenbauer die Funktionstüchtigkeit von Maschinen oberste Priorität hat. Sie hätten ansonsten ökonomische Einbußen, ihren Ruf oder gar ihr Gewerbe zu verlieren. Damit gerät jedoch die Nützlichkeit des Als-ob-Denkens, des kreativen Weiterspinnens – das heute bekanntlich auch in ökonomischen Modellen längst wieder rehabilitiert ist – aus dem Blick. (Noch) nicht funktionierende Maschinen können dem technischen Fortschritt wichtige Anstöße geben, vielleicht auch nur die richtigen Fragen stellen, wie das Perpetuum Mobile die nach dem Energieerhaltungssatz. Dass die barocken Maschinenfantasien im Rückblick zum Teil regelrecht visionär erscheinen, lässt sich nicht nur an Ramellis – Hypertextualität ermöglichendem – Bücherrad zeigen, sondern auch am *homo volans* des Fausto Veranzio (1551-1617) in seinen *Machinæ Novæ* (1615 [1616]), an Salomon de Caus' (1576-1626) Ideen zu Solarthermie und Dampfkraft in *Les Raisons Des Forces Movvantes/Von Gewaltsamen bewegungen* (1615) und an der Dampfturbine in *Le Machine* (1629) von Giovanni Branca (1571-1645).[10] Fantastische Entwürfe des noch nicht Realisierbaren sind keineswegs überflüssig, sondern machen einen Schritt in die offene Zukunft.

II. Barocke Konstellationen von Maschine und Spektakel: Theatermaschine, Maschinentheater, Maschinenvorführung

Maschine und Theater kommen im 17. Jahrhundert, dem Zeitalter mechanistischer Weltbilder und Wissensmodelle ebenso wie von Theater und Theatralität, in verschiedener Weise zusammen. Maschinen werden (wie) auf einer Schau-Bühne inszeniert (1) als Theatermaschine, (2) als Maschinentheater im Sinne von Technikliteratur, (3) als theatrale Maschinenvorführung, einzeln oder im Rahmen einer Ausstellung.

(1) Gemäß der barocken Ästhetik soll die spektakuläre Theatermaschinerie[11] Staunen und Bewunderung erregen. Die Maschine wird gleichsam zum Hauptakteur auf der Theaterbühne, insbesondere in den sogenannten *pièces à machines*, die eine Verselbstständigung der Maschinen im Theater erzeugen. Das Theater ist in der Geschichte der Maschine *eine* ihrer Bühnen, auf der Maschinen Möglichkeitsräume generieren. Dafür werden jedoch keine funktionsuntüchtigen Maschinen eingesetzt, wie sie barocke Technikbücher als Möglichkeiten entwerfen. Flug- oder

10 Vgl. Roßbach, *Poiesis der Maschine*, Kap. »Maschinentheater«, III.2, 3, 6, 7, 9.

11 Einen radikalen Sonderfall stellen das barocke Fest und die hier generierte totale maschinelle Theatralisierung der Welt dar, vgl. Roßbach, *Poiesis der Maschine*, Kapitel »Theatermaschine«, II.

Hebemaschinen im Theater müssen funktionieren, nicht nur aus Sicherheitsgründen, sondern um das Wunderbare, das Spektakel allererst zu generieren.

(2) Vom letzten Drittel des 16. bis zum Ende des 18. Jahrhunderts werden zahlreiche Technikschaubücher gedruckt, die Maschinen in Bild und Text präsentieren. Sie bieten Wirkliches und Mögliches, geben einen Überblick über den zeitgenössischen Stand der Technik und weisen zugleich visionär über ihn hinaus. Gerade dass sie auch (noch) nicht Funktionierendes zeigen, unterscheidet sie von den performativen Bereichen Theater und Vorführung. Die Buchseiten eröffnen in diesem Sinne einen einzigartigen Möglichkeitsraum für Maschinen.

(3) Bei theatralen Maschinenvorführungen des 17. Jahrhunderts handelt es sich um eine bislang kaum erforschte Konstellation von Maschine und Theater, was sicherlich auch an der schlechten Quellenlage liegt. Es gibt nur wenige Rezeptionszeugnisse zu öffentlichen Maschinenvorführungen, so etwa die bekannte Notiz von Gottfried Wilhelm Leibniz (1646-1716), die ihn zu seiner Vision eines gigantischen Wissenschaftstheaters *Drôle de Pensée, touchant une nouuelle sorte de REPRESENTATIONS* angeregt haben soll: »La Representation qui se fit à Paris septembre 1675 sur la riviere de Seine, d'une Machine qui sert à marcher sur l'eau, m'a fait naistre la pensée suivante [...]«.[12] Doch selbst bei derartigen Zeugnissen bleibt Vieles ungeklärt. Man weiß im vorliegenden Fall weder, um was für eine Maschine es sich gehandelt hat, die da am Seineufer vorgeführt wurde, noch, ob sie funktioniert hat. Lazardzig argumentiert für eine Flugmaschine,[13] ich vermute eher eine Art Schwimmgürtel bzw. -anzug, so wie man sie in der frühneuzeitlichen Technikliteratur (z.B. bei Veranzio) und auch bereits in Handschriften mittelalterlicher Kriegsingenieure (z.B. in Konrad Kyesers *Bellifortis* von 1405) findet – diese Anzüge wurden geläufig als ›Maschinen‹ bezeichnet.[14] Aufgrund der schlechten Quellen- und Forschungslage

12 Gottfried Wilhelm Leibniz, *Sämtliche Schriften und Briefe*, hg. v. der Preußischen Akademie der Wissenschaften. Reihe IV, Bd. 1, Darmstadt: Reichl 1931, Nr. 49, 1675, S. 562-568, hier S. 562 [nachgel., wahrsch. Ende Sept. 1675 entstd.]. Vgl. dazu Nikola Roßbach, »Theatermetaphorik in Wissenschaft und Wissenschaftstheorie um 1700: Gottfried Wilhelm Leibniz«, in: *Begegnungen: Bühne und Berufe in der Kulturgeschichte des Theaters*, hg. v. Ariane Martin u. ders., Tübingen: Francke 2005, S. 15-29.

13 Für sein Argument, es habe sich um eine vieldiskutierte Flugmaschine des Schlossers Besnier gehandelt, spricht, dass Leibniz eine Abbildung einer Besnier-Maschine ausgeschnitten und dem *Drôle de Pensée* beigefügt hat, vgl. Lazardzig, *Theatermaschine und Festungsbau*, S. 219f.

14 Die Terminologie wurde erst im Zuge der Ausdifferenzierung technischer und wissenschaftlicher Diskurse in Frage gestellt, so in der *Encyclopädie des gesammten Maschinenwesens*: »Schwimmende Maschinen, Schwimmmaschinen. Hierzu kann man unter andern die schwimmenden Springbrunnen und die Schiffmühlen rechnen, ferner die künstlichen Maschinen zur Fortbewegung eines Schiffs [...]. (Schwimmkleider und andere Schwimmvorrichtungen, welche auch bisweilen wohl Schwimmmaschinen genannt werden, gehören begreiflich nicht in die Maschinenlehre.« (Johann Heinrich Moritz

lassen sich über Quantität und Qualität öffentlicher Technikspektakel dieser Art kaum Aussagen treffen. Der Band *Spektakuläre Experimente. Praktiken der Evidenzproduktion im 17. Jahrhundert* (2006) leistet hier Pionierarbeit. Laut Schramm geht es bei den untersuchten spektakulären Experimenten der Frühen Neuzeit, die »Interferenzen von Wissenschaft, Kunst und Theater« indizierten, immer um die dynamische »Erzeugung und Relativierung von Evidenz, Wahrscheinlichkeit, Wahrheit«, die variierende »Muster der Produktion von Erfahrung und Wissen«[15] signalisieren. Das ist ohne Weiteres übertragbar auf Maschinenvorführungen allgemein. Die Frage nach dem Funktionieren ist dabei ähnlich zu beantworten wie bei der Theatermaschinerie: Die Vorführung einer (noch) nicht funktionierenden Maschine war sicherlich nicht akzeptabel und wurde als Scheitern wahrgenommen, nicht etwa als produktiver Ansatz möglicher Weiterentwicklung – eine derartige Möglichkeitsdimension wäre höchstens bei unbeweglichen Ausstellungsexponaten, die Entwürfe aus der Technikliteratur dreidimensional realisieren, vorstellbar.

Bekanntlich wird die Geschichte von Theater und Maschine weitererzählt als Geschichte eines theaterästhetischen und wissensgeschichtlichen Bruchs mit Beginn der Frühaufklärung und Industrialisierung im 18. Jahrhundert, als Theater und Maschine sozusagen auseinandergefallen seien. Dieses Narrativ ist nicht falsch, aber wie alle Narrative erzählt es die Geschichte aus einer bestimmten Perspektive, die generell weiter gefasst bzw. gerahmt werden sollte. In der konkreten Forschung am Material muss es darum gehen, das Bruchnarrativ kritisch zu prüfen und statt harter Zäsur zwischen zwei Epistemen eine etwaige Gleichzeitigkeit des Ungleichzeitigen in Betracht zu ziehen. Diese kritische Prüfung soll nicht vergessen werden, wenn nun eine Konstellation von Theater und Maschine im 17. Jahrhundert näher betrachtet wird, nämlich die Maschinenvorführung im Rahmen einer Modellausstellung.

---

von Poppe, *Encyclopädie des gesammten Maschinenwesens*, 5 Bde. und 3 Suppl.-Bde., Leipzig: Voss 1803-1827, Bd. 5, S. 20f.)

15 Helmar Schramm, »Einleitung. Kunst des Experimentellen, Theater des Wissens«, in: *Spektakuläre Experimente. Praktiken der Evidenzproduktion im 17. Jahrhundert*, hg. v. dems., Ludger Schwarte u. Jan Lazardzig, Berlin, New York: de Gruyter 2006, S. XI-XXXVIII, hier S. XIII. Die von Schramm näher ausgeführten Beispiele – von Feuerwerkstechnik bis zu Elektrizität – entstammen leider, obgleich als Zeitraum 1650-1800 angegeben wird, ausschließlich dem 18. Jahrhundert. Zum Konzept des Projektemachens vgl. im gleichen Band Jan Lazardzig, »›Masque der Possibilität‹. Experiment und Spektakel barocker Projektemacherei«, S. 178-212.

III. »une affaire serieuse, importante & tres-utile au Public« :[16] Die Maschinenausstellung in Paris 1683

1. Die Ausstellung, ihr Macher, ihre Exponate

Im Sommer 1683 fand in Paris eine Ausstellung von Maschinenmodellen statt. Begleitend wurde bei Charles Guillery ein Katalog gedruckt, der sich in wenigen Ausgaben erhalten hat[17] und die Grundlage der folgenden Untersuchung bildet: *Explication Des Modeles Des Machines Et Forces Mouvantes, Que l'on expose à Paris dans la ruë de la Harpe, vis-à-vis Saint Cosme*. Es handelt sich um einen Quartband, bestehend aus sechs Seiten Vorwort und 48 Seiten Haupttext, in den zwölf Kupferstiche an etwa passender Stelle und mit vakanter Rückseite zur Illustration miteingebunden sind. Grundlagenforschung zu dieser Veranstaltung – womöglich der ersten ihrer Art überhaupt[18] – und zum begleitenden Katalog hat Arthur Birembaut 1967 in einem Aufsatz geleistet. Er lokalisiert die Ausstellung im Quartier Latin und identifiziert den anonymen Autor des Katalogs mit überzeugenden Argumenten als Jean-Baptiste Picot. Zugleich erweist dieser sich als Erfinder mehrerer einem »M.L.C.D.O.« zugeordneter Maschinen, deren Modelle auf der Ausstellung zu sehen waren. Wichtige Autorschaftsargumente sind ein Kataloghinweis auf ein königliches Privileg für die in Modell X vorgestellte Wasserhebevorrichtung sowie auf eine Broschüre, die eben jene Vorrichtung beschreibt und verteidigt: *L'Experience Justifiée Pour L'Elevation Des Eaux […] par Monsieur L.C.D.O.*, erschienen 1681 bei François Muguet in der rue de la Harpe, der Straße, in der zwei Jahre später die Ausstellung stattfand. Picot hatte zu dieser Zeit einen mächtigen Förderer, den vierten Sohn Jean-Baptiste Colberts (1618-1683), des einflussreichen Finanzministers von Ludwig XIV. (1638-1715): Jean-Jules-Armand Colbert (1663-1704), der zu

---

16 Anonym [Jean-Baptiste Picot], *Explication Des Modeles Des Machines Et Forces Mouvantes, Que l'on expose à Paris dans la ruë de la Harpe, vis-à-vis Saint Cosme*, Paris: Guillery 1683, Preface, unpag. [S. I], im Folgenden als EMM zitiert, das unpaginierte Vorwort römisch, der paginierte Haupttext arabisch gezählt.

17 Birembaut spricht von einer gewissen Verbreitung des Katalogs; Exemplare gebe es drei in der Bibliothèque Nationale de France in Paris, eins in London (British Museum) und eins in München (Hof- und Staatsbibliothek, heutige Bayerische Staatsbibliothek), vgl. Arthur Birembaut, »L'exposition de modèles de machines à Paris, en 1683«, in: *Revue d'histoire des sciences* 20.2 (1967), S. 141-158, hier S. 141, im Folgenden als BIR zitiert. Mit digitalen Recherchemethoden konnten darüber hinaus drei weitere Exemplare (Sheffield University Libraries, Det Kongelige Bibliotek Kopenhagen, Biblioteca Nazionale Universitaria Turin) aufgefunden werden.

18 Hillard bezeichnet sie als »la première du genre«, vgl. Denise Hillard, »Jacques Besson et son ›Théatre des instruments mathématiques‹. Recherches complémentaires«, in: *Revue française d'histoire du livre* 50 (1981), H. 30, S. 47-77, hier S. 60.

der Zeit als königlicher Berater für Gebäude wirkte, ist auch schon besagte Broschüre *L'Experience Justifiée* gewidmet. Dass Picots Ausstellung trotz namhafter Unterstützung dennoch nur ein kurzfristiger Erfolg beschieden war und sie in der Presse keinen Widerhall fand, dafür waren laut Birembaut (außer der langen Erkrankung des Leiters des *Journal des Scavans*) zwei Todesfälle verantwortlich, die die Aufmerksamkeit der Öffentlichkeit abzogen: Am 30. Juli starb die französische Königin Maria-Teresa (1638-1683) und erhielt ein prachtvolles Staatsbegräbnis; nur kurz darauf, am 6. September, starb Colbert senior. Sein Sohn Jean-Jules-Armand wurde von seinen Ämtern abberufen, so dass »le pauvre J.-B. Picot« (BIR 157) nun ohne Rückhalt da stand und sein Ausstellungsprojekt stoppen musste.

Was gab es zu sehen im Sommer 1683 in der rue de la Harpe? 21 Maschinenmodelle: vier Maschinen zum Heben von Wasser, drei Mühlen (Pulver-, Pump-, Korn-), zwei Lastkräne, zwei Maschinen zum Ausrichten von Kanonenbatterien, eine Maschine zur Feilenproduktion, eine zum Rohrebohren, eine Säge, eine mobile Brücke, eine Schöpfkette, eine zweifache Pumpe, eine Schmiedemaschine, eine Maschine zum Beobachten der Tide und zwei katapultartige Wurfschleudern. Neun der Maschinen sind in einem militärischen Kontext zu verorten, was zu Picots eigenem beruflichem Umfeld passt. Er hat sogar vorhandene Maschinenvorbilder aus der Technikliteratur für militärische Zwecke ›zweckentfremdet‹: Aus Wasserrohren werden Kanonenrohre (Modell III), eine Pulvermühle produziert nun speziell Kanonenpulver (Modell IV) und ein Kran zum Heben eines versunkenen Schiffes dient dazu, Kanonen aus dem Wasser zu fischen (Modell VII). Sämtliche Modelle sind aus Holz, Eisen und Kupfer gefertigt, 6 Fuß hoch, proportional verkleinert und mit Angaben zu Erfinder, Funktion, Maßstab, Proportionen und Größe beschriftet – so zumindest behauptet es der Katalog (EMM II). Er behauptet auch, dass die Ausstellung kontinuierlich erweitert und die Katalogbeschreibungen vermehrt würden: Alle vierzehn Tage werde man weitere Modelle ergänzen, vier neue seien bereits gebaut, von anderen habe man die Pläne oder sie seien im *Journal des Sçavans* abgebildet worden (EMM VI). Die noch fehlenden Beschreibungen ausgestellter Modelle (hier als 13-21 zu zählen) sowie noch zu bauender würden monatlich folgen. All dies ist vermutlich aufgrund der erwähnten misslichen Ereignisse nie geschehen bzw. lässt sich zumindest nicht nachweisen. Die Anlage der Ausstellung und des Katalogs als *work in progress* erklärt Picot wiederholt mit der Ungeduld vieler bedeutender Personen (EMM VI, 48). So lässt sich auch der etwas flüchtige Charakter der Katalogredaktion und -veröffentlichung erklären, in dem die Signaturen der Zeichner und Stecher auf den Kupfern fehlen und Bild und Text teilweise differieren (BIR 153).

Endrei geht davon aus, dass jedes Maschinenmodell der Pariser Ausstellung in Gang zu bringen gewesen, also in seinem Funktionieren gezeigt worden sei. Er begründet das mit dem Kataloghinweis, die Modelle seien so aufgestellt, dass zwischen ihnen genügend Distanz zur ungestörten Ausübung der Bewegungen be-

stehe.[19] Der entsprechende Hinweis bezieht sich eigentlich nur auf eine bestimmte Sorte von Maschinen, die wirklich neuen.[20] Auch die Erläuterung, dass bei den Modellen mit Handkurbel letztere eine Mühle bzw. ein Mühlrad ersetze (EMM 48), lässt eigentlich darauf schließen, dass eben nicht jedes Modell entsprechend ausgestattet war. Eine genaue Prüfung ergibt jedoch, dass tatsächlich sämtliche Modelle durch die Ausstellungsbesucher – zumindest theoretisch[21] – bewegt werden konnten.

2. Technikgeschichtliche Bedeutung und Kontextualisierung

Wie ist die Bedeutung der Maschinenausstellung kultur- und technikhistorisch zu veranschlagen? Die wenigen Forschungsbeiträge, die sich mit ihr befassen, stellen sich stets die Frage nach der Originalität des Unternehmens. Birembaut bezeichnet die Pariser Ausstellung von 1683 als »la plus ancienne attestée de cette nature« (BIR 142), die zumindest in Frankreich keine Vorläufer gehabt habe.[22]

War sie tatsächlich die erste Ausstellung von Maschinen(modellen) – oder gar die erste Gewerbe- und Industrieausstellung der Welt? Eine Frage, die zu einem »Prioritätsstreit« führen kann: »[F]ast sämtliche Kulturstaaten« beanspruchten für sich, »Veranstalter der ersten Ausstellung gewesen zu sein«,[23] so behauptet es zumindest eine 1911 erschienene Fachzeitschrift für Baustoffe. Verschiedentlich und ohne klaren Nachweis wird eine Ausstellung im Nürnberger Rathaus aus dem Jahr 1569 erwähnt, deren Katalog 105 Nummern aufgewiesen haben soll.[24] Ebenfalls vor

---

19 Vgl. Walter G. Endrei, »The First Technical Exhibition«, in: *Technology and Culture* 9.2 (1968), S. 181-183, hier S. 181: »Every model could be operated, and sufficient space was provided for working them.«

20 Vgl. EMM IV: »Quant aux Machines nouvelles dont on voit les Modeles en un nombre raisonnable, rangez les uns auprés les autres à une distance suffisante pour laisser aux mouvemens la liberté d'agir, sont si belles, si curieuse & si utiles […].«

21 Die Drehkurbel an Modell VII, die an zentraler Stelle auf einer 6 frz. Fuß (= 194,88 cm) hohen Vorrichtung angebracht ist, dürfte schwer erreichbar gewesen sein. Bei Modell VIII wäre an Rolle O eine zu bedienende Kurbel denkbar, die allerdings nicht eingezeichnet ist.

22 Birembaut nimmt Feldhaus' hier weiter unten erwähnte erfolglose Recherche bezüglich Nürnberg zur Kenntnis. Vgl. außer der zitierten Denise Hillard auch Popplow, der von der »erste[n] Ausstellung von Maschinenmodellen« (Marcus Popplow, *Neu, nützlich und erfindungsreich. Die Idealisierung von Technik in der frühen Neuzeit*, Münster u.a.: Waxmann 1998, S. 94) spricht.

23 *Zement und Beton. Illustrierte Monatsschrift für Zement- und Betonbau* 10 (1911), S. 314.

24 Vgl. Franz Maria Feldhaus, »Ausstellungen«, in: *Die Technik der Vorzeit, der geschichtlichen Zeit, und der Naturvölker. Ein Handbuch für Archäologen und Historiker, Museen und Sammler, Kunsthändler und Antiquare*, hg. v. dems., Leipzig, Berlin: Engelmann 1914, Sp. 45f., hier Sp. 45: Den Hinweis auf Nürnberg entnahm er einem Artikel in: *Neues Universum* 2 (1881), S. 98; eigene Recherchen seien jedoch ergebnislos verlaufen. Feldhaus spricht von 105 Katalognummern, *Zement und Beton* von 200.

Picots Projekt zu datieren ist eine Maschinenausstellung – eine Art »musée de machines« nach dem Vorbild der Kunstkammern – in Vauxhall nahe London um 1645, verantwortet von König Charles I. (1600-1649) und Edward Somerset, dem zweiten Marquis von Worchester (1602/03-1667). In den Lagerhallen von Vauxhall gab es offenbar drehende Räder, Modelle von Festungen und Eisenmühlen zu bestaunen.[25] Aber ob man das nun schon als Gewerbe- oder gar Industrieausstellung definieren sollte?

Schwankl, der die Entwicklung des Formats im 19. Jahrhundert, insbesondere in Württemberg, untersucht hat, bezeichnet eine derartige Ausstellung »als Sammelbecken des jeweils Erreichten und Ausgangspunkt des weiteren Fortschritts«, die über eine absatzorientierte Verkaufsveranstaltung hinausgehe. Entscheidende Aspekte für das moderne Ausstellungswesen seien die »Langzeitwirkung durch die Anregung nachfolgender Veranstaltungen bzw. die Breitenwirkung im Sinne der allgemeinen Gewerbe- und Wirtschaftsförderung«.[26] Diesen Kriterien genügten verschiedene Ausstellungen in London (1756, 1761), Genf (1789), Hamburg (1790) nicht, da sie eher der Unterhaltung und Belehrung eines privilegierten, elitären Kreises gedient hätten. Der Pariser Ausstellung von 1683 gesteht Schwankl immerhin einen direkteren Bezug zu modernen Gewerbe- und Industrieausstellungen zu und klassifiziert sie aufgrund der Personenbezogenheit – sie habe »in erster Linie der Darstellung und Rechtfertigung der Werke eines einzelnen Mannes, Jean-Baptiste Picot, gedient«[27] – als Vorläufer. Auch Dolza/Marchis sehen übrigens hierin den großen Unterschied zu späteren, postrevolutionären Ausstellungen: 1683 sei in Paris eben noch keine Nation in Szene gesetzt worden, sondern nur Bücher und ein einzelner Erfinder.[28] Während Schwankl schließlich einer Prager Ausstellung

25 Pascal Brioist, »Les livres de machines entre France et Angleterre (1560 à 1680)«, in: *Les idées passent-elles la Manche? Savoirs, Représentations, Pratiques (France–Angleterre, X^{e}-XXe siècles)*, hg. v. Jean-Philippe Genet u. François-Joseph Ruggiu, Paris: Presses de l'Université Paris-Sorbonne 2007, S. 145-160, hier S. 155. Brioist geht es vor allem um die Simultaneität der »mise en spectacle de la science« (S. 156) in Frankreich und England in den Jahren 1670-1680. Er konstatiert eine Beeinflussung Ludwigs XIV. durch englische Technikenwicklungen.

26 Herbert R. Schwankl, *Das württembergische Ausstellungswesen. Zur Entwicklung der allgemeinen Gewerbe- und Industrieausstellungen im 19. Jahrhundert*, St. Katharinen: Scripta-Mercaturae 1988, S. 10, 18. Generell ist die Forschung zur Gewerbeausstellung von der zur Kunstausstellung abzugrenzen (vgl. dazu z.B. die handlungs- und raumtheoretische Studie von Luise Reitstätter, *Die Ausstellung verhandeln. Von Interaktionen im musealen Raum*, Bielefeld: transcript 2015).

27 Schwankl, *Das württembergische Ausstellungswesen*, S. 17.

28 Vgl. Luisa Dolza u. Vittorio Marchis, »›Choses rares & exquises‹. Dalle arti all'industria: il ›Crystal Palace‹ e il suo background«, in: *Arti, Tecnologia, Progretto. Le esposizioni d'industria in Italia prima dell'Unità*, hg. v. Giorgio Bigatti u. Sergio Onger, Mailand: FrancoAngeli 2007, S. 9-55, hier S. 20: »Le differenze con la grande esposizione sono evidenti, in una si mette in scena una nazione, nell'altra libri e un singolo inventore […].« Die Gemeinsamkeit bestehe immerhin

von 1791 den Titel der ersten Industrieausstellung auf dem europäischen Kontinent zuerkennt, setzt Beckmann die Geschichte der Gewerbeausstellungen in Westeuropa sogar erst im 19. Jahrhundert an. Erste Grundlagen sieht er 1798 mit dem Pariser »Fest der Industrie« nach der französischen Revolution geschaffen, in Deutschland erst ab 1830.[29]

Picots Maschinenausstellung steht zweifellos in einer Reihe von Projekten, die Ausdruck eines zeitsymptomatischen Interesses an technischer Neuerung und wissenschaftlichem Fortschritt sind – ein Interesse, das im 17. Jahrhundert Gelehrtenwelt, gebildetes Bürgertum und repräsentationsbewusste Aristokratie vereinte und zu einer Flut von theatralen Maschineninszenierungen in Schrift, Bild und Performanz führte. Zumal dem absolutistischen Herrscher diente die Maschinentechnik ebenso zur symbolischen Machtrepräsentation wie zur Mehrung ökonomischer Prosperität und kriegerischer Erfolge. Picot konnte durchaus hoffen, das königliche Interesse mit hydrotechnischen und militärischen Erfindungen zu erregen: Das Problem der Wasserversorgung des Versailler Schlossparks war immer noch ungelöst, die militärischen Expansionsbestrebungen des Sonnenkönigs waren unvermindert.

Der Bau von verkleinerten Maschinenmodellen war im Zeitalter Ludwigs XIV. nicht nur üblich, sondern von höchster Seite aus gewünscht: Die »idée de confectionner des maquettes animées« erklärt sich durch den industriellen Einsatz unreifer Technik; Colberts Maßnahmenkatalog zur Behebung dieser Defizite umfasste auch die Förderung des Modellbaus: »Quand, en 1670, Colbert ordonne de procéder à des enquêtes dans les manufactures, il a en vue la construction de maquettes: ›Le roi désirant faire mettre dans sa bibliothèque des modèles des machines les plus curieuses [...].‹«[30]

Auch Birembaut verweist darauf, dass verkleinerte Technikmodelle zu Picots Zeiten bereits gängige Praxis und keinesfalls eine Neuheit gewesen seien, besonders im Vorlauf zu sehr kostspieligen Projekten (BIR 144).[31] So konnte Colbert

darin, dass »lo stesso bisogno di illustrare, di impressionare, di convincere« gegolten habe. Auch Endrei sieht die Pariser Ausstellung vor allem als Vorwand des Erfinders, seine eigenen umstrittenen Werke zu zeigen, vgl. Endrei, »The First Technical Exhibition«.

29 Vgl. Uwe Beckmann, *Gewerbeausstellungen in Westeuropa vor 1851. Ausstellungswesen in Frankreich, Belgien und Deutschland, Gemeinsamkeiten und Rezeption der Veranstaltungen*, Frankfurt a.M. u.a.: Lang 1991, S. 15ff.

30 Jacques Guillerme u. Jan Sebestik, »Les Commencements de la Technologie«, in: *Thalès* 12 (1966 [1968]), S. 1-72, hier S. 15.

31 Endrei benennt – für die erste Hälfte des 18. Jahrhunderts – die großen Mechaniker Christopher Polhem (1661-1751) und Jacques de Vaucanson (1709-1782), die »Dutzende funktionsfähiger Modelle ihrer eigenen Erfindungen« besessen hätten (Walter Endrei, »Kontakte deutscher und ungarischer technischer Museen nach 1945«, in: *Deutsch-ungarische Beziehungen in Naturwissenschaft und Technik nach dem Zweiten Weltkrieg*, hg. v. Holger Fischer, München: Oldenbourg 1999, S. 523-530, hier S. 523). Der schwedische Erfinder Polhem ist allerdings vor

durch ein kleines Modell vom Bau der Louvre-Fassade (1667-1674) überzeugt werden, und auch der von Picot (EMM 40-42) erwähnte Arnold de Ville (1653-1722) hatte – im Bestreben, eine Lösung zur Bewässerung der königlichen Gartenanlagen in Versailles mit dem Wasser aus der wesentlich tiefer liegenden, mehrere Kilometer entfernten Seine zu finden – zunächst ein verkleinertes Modell seines Pumpwerks errichtet und ab Juni 1679 am Ufer von Saint-Germain aufgebaut. Ludwig XIV. kam Ende 1680 samt Hofstaat zur Vorführung des Modells und entschied positiv: Die berühmte Maschine von Marly, bestehend aus 14 riesigen Wasserrädern und 250 Pumpen, wurde 1681-1684 gebaut. Dass sie von Anfang an zu schwach war für den Betrieb sämtlicher Wasserspiele, außerdem reparaturanfällig und materialunbeständig, konnte Picot, der de Villes Projekt in seinem Katalog als Erfolgsgeschichte preist, noch nicht wissen. Er selbst legt großen Wert darauf, seine Leser vom Wert seiner Modelle zu überzeugen. Es sei ein falsches Vorurteil, heißt es im Ausstellungskatalog, dass Maschinen in Normalgröße nicht ebenso funktionierten wie ihre Modelle (EMM 2). Seiner Behauptung nach ist dies stets der Fall, wenn Proportionen und die Prinzipien der Mechanik beachtet würden. Er behaupte ja auch gar nicht, schreibt er, dass alle der ausgestellten Modelle in realer Größe »infaillibles« (EMM 3), also fehlerlos seien – aber wenn nicht, liege es eben an der Missachtung mechanischer Prinzipien. Der Maschinenenthusiast liegt hier falsch. Zum einen blendet er Aspekte wie Reibung und Materialbeanspruchung aus,[32] zum anderen hat er ein zeittypisch falsches Verständnis von Proportionalität. Das zeigt sich an den Modellen selbst, die nämlich laut Beschreibung größtenteils nicht in gleichförmiger (homothetischer) Verkleinerung gefertigt worden sind;[33] so sind zum Beispiel bei Modell III als Proportionen für die Bewegung 1:6, für die Länge des Gestells 1:8 und für Breite und Dicke 1:5 angegeben (EMM 11).

3. Programmatik: Anschauung, Wissenserwerb, Inspiration

Picot schickt den Modellbeschreibungen im Ausstellungskatalog ein programmatisches Vorwort voraus, in dem er das Prinzip eines erfahrungsgestützten Wissenserwerbs propagiert: Einzig die Demonstration praktisch erprobten Wissens,

allem für mechanische Holzmodelle zu Lehrzwecken bekannt. Vaucanson wiederum diente unter Ludwig XV. (1710-1774) und war berühmt für seine Automaten.

32 Paulinyi/Troitzsch weisen zu Recht darauf hin, dass »viele der Maschinen wegen ihrer gigantischen Abmessungen oder vielgliedrigen Übersetzungsgetriebe und Flaschenzüge mit zahlreichen Umlenkrollen allenfalls als Modelle funktioniert hätten, ohne daß Reibung und Materialbeanspruchung berücksichtigt worden wären« (Paulinyi u. Troitzsch, *Mechanisierung und Maschinisierung*, S. 257).

33 Birembaut merkt zutreffend an, dass lediglich die Modelle 2, 4, 6 und 8 in einem homothetischen Bezug verkleinert gewesen seien (BIR 153).

die Unterrichtung »par la seule inspection« (EMM I) könnten Kenntnisse vermehren. Der Projektemacher erweist sich auch hier als Kind seiner Zeit: einer Zeit, die im Zuge der wissenschaftlichen Revolution, des Aufstiegs der sogenannten ›neuen‹ oder auch ›realen‹ Wissenschaften die Erfahrung, die Empirie, das Experiment gegenüber idealistischen Philosphemen stark aufwertete. Nicht nur Leibniz setzte bei der Gewinnung neuen Wissens auf die »Naturalisten«, die »Empirici«,[34] und bei seiner Vermittlung auf Anschauung als didaktisches Prinzip – damit »die Sache nicht nur wörtlich angehöret, sondern auch würklich beschauet würde«.[35]

Auf diesem von Leibniz und anderen gelegten wissenschaftstheoretischen Grund steht natürlich auch das Format der Gewerbe- und Industrieausstellungen, das um die gleiche Zeit entsteht. Schwankl benennt denn auch als wichtigen Zweck dieser der »Belehrung und (Aus-)Bildung des Einzelnen« dienenden Veranstaltungen, »die Funktionen einer Maschine anschaulich vor Augen zu führen«. Zumal angesichts der zunehmenden Kompliziertheit der Maschinen habe das Prinzip »der Anschaulichkeit, der Gegenständlichkeit des Neuen« immer mehr an Bedeutung gewonnen.[36]

Ein wichtiges Anliegen Picots ist es, mit seinem Vorwort potenzielle Ausstellungsbesucher für den in Aussicht stehenden Wissenserwerb zu interessieren. Jeder, so wird zugesichert, könne hier in kurzer Zeit theoretische und praktische Kenntnis erwerben und sich dadurch in seinem Beruf ›perfektionieren‹ und erfolgreiche Projekte realisieren (EMM I). Zwei Sorten von Ausstellungsbesuchern werden anvisiert, auf deren unterschiedliche Interessen die Auswahl der Exponate abgestimmt sei: Zum einen diejenigen, die noch kein entsprechendes Technikwissen haben – damit sind vor allem fortbildungsbedürftige und -willige Handwerker gemeint –, zum anderen die gebildeten Kenner und Experten, insbesondere adlige oder auch bürgerliche potenzielle Förderer oder Auftraggeber.[37] Mit Blick auf die erste Zielgruppe seien Modelle von bereits bewährten, eher gewöhnlichen Maschinen ausgewählt worden; sie dienten dem »progrés, & l'enseignement des personnes qui ont intention de se perfectionner« (EMM III), denen damit außerdem weite Reisen erspart blieben. Zur Zufriedenstellung der zweiten Zielgruppe

---

34 Leibniz, *Sämtliche Schriften und Briefe*, IV/1, Nr. 43: »Grundriß eines Bedenckens von aufrichtung einer Societät in Teütschland zu auffnehmen der Künste und Wißenschafften, 1671 (?)«, S. 534f.; Hervorh. im Orig. Vgl. näher dazu Roßbach, »Theatermetaphorik in Wissenschaft und Wissenschaftstheorie um 1700«.

35 Woldemar Guerrier, *Leibniz in seinen Beziehungen zu Rußland und Peter dem Großen. Reprogr. Nachdruck der Ausg. St. Petersburg, Leipzig 1873*, Hildesheim: Gerstenberg 1975, Nr. 124 [»Concept einer Denkschrift für Herzog Anton Ulrich«], 1711, S. 173.

36 Schwankl, *Das württembergische Ausstellungswesen*, S. 2.

37 Weiter unten wird noch einmal in leicht abweichender Redundanz zwischen den Zielgruppen »gens de Guerre«, »Curieux aisez« und »Artisans de toutes sortes de Mestiers« (EMM Vf.) unterschieden.

dagegen – »la satisfaction & la curiosité de ceux qui ont de l'intelligence & de la capacité sur ces matieres« – würden neue, außergewöhnliche Maschinen (»nouvelles & extraordinaires«) ausgestellt (EMM III). Die einen sollen belehrt, die anderen in ihrer Neugier und Unterhaltungslust befriedigt werden. Vielleicht befürchtete Picot, dass das Handwerker-Argument für die Auswahl ›gewöhnlicher‹ Maschinen gerade die einflussreichen Leute nicht überzeugen könnte. Jedenfalls legt er zwei weitere Argumente nach: Nicht nur Handwerker, auch Adlige und Bürger könnten von der Betrachtung derartiger einfacher Maschinen profitieren: Zum einen könnten sie prüfen, ob sie nicht vielleicht selbst in ihren Ländereien Verwendung für sie hätten; zum anderen könnten sie sich von den vorgeführten einfachen Prozessen zu eigenen, komplexeren Maschinenprojekten inspirieren lassen – und so Ruhm und Ehre erlangen.[38] Letzteres ist ein sehr interessanter Aspekt, der im Folgenden noch mehrfach aufgegriffen wird: Ein angeschautes Maschinenmodell kann zu weiteren, noch nicht existierenden Maschinenideen inspirieren. Der Ausstellungsraum weitet sich zum imaginären Möglichkeitsraum.[39]

4. Die Modelle

Die ausgestellten Maschinen werden im Katalog ausführlich beschrieben und erläutert. Etwa 27 von 48 Seiten widmet Picot drei eigenen Erfindungen: ein Missverhältnis, das den werbenden Charakter der Schrift augenfällig macht. Den ersten Platz räumt der Verfasser immerhin – und sicher nicht zufällig – dem Urvater der *Theatrum Machinarum*-Literatur ein, damit dem einzigen zitierten französischen Repräsentanten: Jacques Besson (1540?-1573). Offenbar hatte Picot als königlicher Verwaltungsbeamter Zugang zu einer herrschaftlichen Bibliothek, in der er die kostspieligen und raren Drucke der Maschinenliteratur der letzten hundert Jahre gründlich studieren konnte. Aus Bessons *Theatrvm Instrvmentorvm Et Machinarum* (1578), das »für alle folgenden Maschinentheater Modell, Maßstab und Referenz«[40] darstellte, übernimmt Picot drei Ideen, beginnend mit einem Lastkran zum Ent-

---

38 Vgl. EMM IV: »[…] ils ont encore celle [l'utilité, N.R.] de choisir dans la diversité des ses mouvemens simples, des pieces qui estant rassemblées & proportionnées par leur genie, peuvent produire des Machines, dont les effets ne sont pas encore connus, & qui peut contribuer à leur satisfaction & à leur gloire.«

39 Interessanterweise denkt sogar der nüchterne Technikhistoriker Schwankl diesen Aspekt mit, wenn er die Bedeutung der entstehenden Gewerbe- und Industrieausstellungen so beschreibt: »Nur durch konkrete Anschauung schien ein umfassender, die erforderlichen Anregungen vermittelnder Überblick über das gegenwärtig Machbare und das *zukünftig Mögliche* realisierbar.« (Schwankl, *Das württembergische Ausstellungswesen*, S. 2f.; Hervorh. N.R.)

40 Roßbach, *Poiesis der Maschine*, S. 61.

laden von Schiffen (Abb. 1.2).[41] Die Vorrichtung wird als »fort aisée, & simple dans sa construction, & facile dans l'usage« (EMM 4) bezeichnet und das ausgestellte Modell (Abb. 1.1) mit Legendenbuchstaben hinsichtlich Funktionsweise und Proportionen erläutert.

Die zweite Maschine (Abb. 9.1) soll es ermöglichen, mehrere Feilen simultan zu fertigen. Der Beschreibgestus für diese von »M.L.C.D.O.«, also Picot selbst gemachte Erfindung ist deutlich werbender; gerühmt werden »la beauté de cette nouvelle invention« sowie ihre »utilité« (EMM 6, 9). Bemerkenswerterweise berücksichtigt Otto Dick in seiner 1925 erschienenen Geschichte der Feile Picots Erfindung sogar recht ausführlich, allerdings mit vernichtendem Fazit: »Es braucht – wie schon die Abbildung zeigt – kaum erwähnt zu werden, daß diese Maschine niemals in Betrieb gesetzt wurde.«[42]

An dritter Stelle steht eine Maschine zum Aushöhlen von Rohren nach Salomon de Caus (Abb. 2.2). Picot betont im Rückgriff auf seine Argumentation im Vorwort, dass die Maschine keine Neuheit sei; man wolle vielmehr diejenigen, die sie noch nicht kennen, befriedigen. Zusätzlich verspricht er einen militärischen Nutzen: Die Maschine könne »arrondir l'ame des Canons nouvellement fabriquez« (EMM 16 [i.e. 10]). In de Caus' *Les Raisons Des Forces Movvantes* (1615) ist hingegen lediglich von einer »Machine de grand service, propre pour percer des pipes de bois«[43] die Rede, der kriegerische Kontext fehlt. Die Zuordnung des abstrakten Modells (Abb. 2.1) zu diesem Vorbild steht dennoch außer Zweifel, da de Caus' Werk überhaupt nur eine Maschine zum Bohren von Rohren enthält.

Die ›Militarisierung‹ der vorbildgebenden Maschinen setzt sich beim nächsten Modell fort: Eine hinsichtlich Zweck und zu verarbeitendem Material unspezifische Pulvermühle (Abb. 3.2) aus Georg Andreas Böcklers *Theatrum Machinarum Novum* wird zur »Moulin pour battre le Charbon pour la fabrique des Poudres à Canon« (EMM 11, Abb. 3.1).[44] Hier wird erneut ein im Vorwort vorgebrachtes Argument aufgegriffen: Das Exponat wird damit legitimiert, dass es eine Inspirationsquelle für mögliche weitere Ideen bilden könne. Die Maschine sei zwar in Konstruktion

---

41 Birembaut sieht ebenfalls in dieser Maschine Bessons Picots Vorbild (BIR 146). Im Folgenden wird nur noch erwähnt, wenn Birembauts Zuordnung von der hier vorgenommenen abweicht, was zweimal vorkommt.

42 Otto Dick, *Die Feile und ihre Entwicklungsgeschichte*, Berlin: Springer 1925, S. 95.

43 Salomon de Caus, *Les Raisons Des Forces Movvantes*, 3 Bde., Frankfurt a.M. 1615, Bd. 1, S. 25a. In der deutschsprachigen Fassung *Von Gewaltsamen bewegungen*, die im gleichen Jahr erschien, wird die Vorrichtung ebenfalls als »Eine sehr nützliche Machina, die höltzerne Wasserröhren damit zu bohren« (Salomon de Caus, *Von Gewaltsamen bewegungen*, 3 Bde., Frankfurt a.M. 1615, Bd. 1, S. 25a) betitelt.

44 Böckler stellt insgesamt vier Pulvermühlen (Nr. 67-70) dar, vgl. Georg Andreas Böckler, *Theatrum Machinarum Novum*, Nürnberg: Helmer 1661, S. 26f., Nr. 67-70. Dem Picot-Modell am nächsten kommt Nr. 69.

und Gebrauch einfach, aber »les esprits ingenieux« (EMM 12) könnten die Bewegungen auf andere nützliche, ungewöhnlichere Maschinen übertragen – sich also zu neuen Erfindungen inspirieren lassen.

Das aufwändige fünfte Modell (Abb. 4.1) greift erneut eine Maschine von Salomon de Caus auf. Der Bezug ist nicht direkt ersichtlich, aber unzweifelhaft, da das Werk des französischstämmigen pfälzischen Ingenieurs nur eine einzige Sägemaschine (Abb. 4.2) enthält. De Caus' ursprünglicher Hinweis, die Maschine sei in den Schweizer Bergen »fort commune«,[45] also allgemein üblich, findet sich in Picots Katalogtext nicht wieder, wohl aber fast in wörtlicher Übernahme der Hinweis auf die Möglichkeit, mehrere Sägen gleichzeitig je nach gewünschter Brettdicke einsetzen zu können: »Dans ce chassis sont disposée quatre Scies à la distance l'une de l'autre, suivant l'époisseur que l'on veut donner aux planches« heißt es analog zum Original: »[…] l'on pourra mettre deux trois ou quatre sies au plus sur le fust, distantes l'vne de l'autre, autant comme l'on veux auoir d'epesseur aux planches […]«.[46]

Mit der sechsten Maschine (Abb. 10), die das unauffällige Heben und Senken einer Kanonenbatterie bewerkstelligen soll, geht ein eigenes Militärprojekt Picots an den Start. Signifikant ist hier die Mischung aus Werbung und Legitimation. Offenbar hatte der Erfinder bereits Kritik einstecken müssen, wie schon der erste Satz ahnen lässt: Zwar sehe das Modell erst einmal paradox aus, aber man müsse sich die Konstruktion und Ausführung eben ohne vorschnelle Urteilsbildung und mit ein wenig Geduld betrachten.[47] Einwände, seine Erfindung sei zu schwierig und zu gefährlich wegen der schweren Lasten, wiegelt Picot ab: Man müsse genügend starke Seile, wie Schiffstaue, einsetzen; das sei ein zu lösendes Praxisproblem (EMM 15).

Das siebte Modell ist einer weiteren Maschine Bessons nachgebildet. Der Katalogkommentar beginnt stereotyp mit einem Lob der Einfachheit und Nützlichkeit der Maschine. Das abgebildete Gestell (Abb. 5.1) soll laut Picot auf zwei Schiffen aufsetzen und dazwischen im Wasser versenkte Kanonen oder andere schwere Lasten heben (EMM 17). Bessons Original (Abb. 5.2) sieht die auf zwei Schiffen aufsetzende Krankonstruktion mit Holzgerüst und zentraler Kurbel, die Picot zweifelsfrei meint, eigentlich nur zum Heben eines gesunkenen Schiffes vor. Auch hier findet also eine militärische Vereinnahmung der Maschine statt.

---

45 De Caus, *Les Raisons Des Forces Movvantes*, Bd. 1, S. 24a.

46 EMM 12; de Caus, *Les Raisons Des Forces Movvantes*, Bd. 1, S. 24a.

47 Vgl. EMM 13f.: »CETTE proposition paroist à l'abord un paradoxe, à ces esprits qui sont trop prompts à décider sur des matieres qu'ils ne connoissent pas; mais si l'on veut se donner un peu de patience à considerer la construction de cette Machine & les moyens de son execution; on conviendra sans doute de la possibilité de son usage, & de la realité de l'invention.«

Ein starkes militärisches Interesse bezeugt auch eines der repräsentativsten und berühmtesten Technikbücher der Frühen Neuzeit, Ramellis *Le Diverse Et Artificiose Machine*. Das achte Ausstellungsmodell (Abb. 6.1) präsentiert eine mobile Brücke zur Flussüberquerung einer Armee nach Ramelli: »Pour un Pont sur quatre Roües, sur lequel l'Infanterie peut passer des Rivieres promptement« (EMM 19). Im Originalwerk finden sich mehrere solche mobilen Brücken;[48] die größte Ähnlichkeit mit Picots Modell weist die Brücke Nr. CXLIX (Abb. 6.2) auf.[49] Picot preist »la simplicité de sa construction, & […] l'utilité de son usage« (EMM 19), bemerkt aber, dass die Brücke, von der man mehrere benötige, um von Ufer zu Ufer zu gelangen, nur bei seichten Flüssen zum Einsatz kommen könne.

Die neunte Katalognummer gehört zu einer Schöpfkette zum Wasserheben, kombiniert mit einer Viehmühle, wie man sie im Maschinenbuch *KVnstliche Abriß/allerhand Wasser- Wind- Roß- vnd Handt Mühlen* (1617/18) von Jacopo Strada (1507-1588) findet. Es hat den Anschein, als schicke Picot jene Schöpfkette, gleich einer Vorhut, eigenen hydrotechnischen Erfindungen voraus. Vorsorglich verweist er auf ein »petit Livre« – zweifellos seine Schrift *L'Experience Justifiée* –, das genauer über notwendige Größenverhältnisse der Bestandteile einer solchen Maschine informiere (EMM 23). Der zweite Teil von Stradas Werk enthält mehrere hydrotechnische Anlagen mit Schöpfketten, davon vier mit tierischer Energie betriebene.[50] Picots Katalogtext konkretisiert die in Exponat und Illustration (Abb. 7.1) abstrakt-verfremdete Strada-Maschine wieder (A stehe für den dicken Baumstamm, den das Tier umkreist), so dass die Zuordnung zu Nr. 67 (Abb. 7.2) gesichert erscheint.[51]

Knapp 19 Seiten des gesamten Beschreibungstextes sind der zehnten Maschine, einer waageähnlichen Vorrichtung zur Wasserhebung, gewidmet. Die Textsorte wechselt vom Ausstellungsführer zur Rechtfertigungsschrift. Denn Picots Erfindung (Abb. 11), bei der das Wasser in Zickzackbewegung durch Hin- und Herschütten langsam steigt, hatte bereits eine bewegte Vorgeschichte: Im Frühjahr 1681 war tatsächlich ein Modell der Maschine gebaut und einige Monate lang im Pariser Pavillon de l'Arsenal gezeigt worden. Zudem wurde sie vom Erfinder selbst durch *L'Experience Justifiée* sekundiert und im *Journal des Scavans* vom 30. März 1682 vorgestellt.

---

48 Vgl. z.B. mobile Brücken zur Flussüberquerung (Ramelli, *Le Diverse Et Artificiose Machine*, Paris: Selbstverlag 1588, S. 146, Nr. CL; S. 147, Nr. CLI) sowie zur Überquerung eines Stadt- oder Festungsgrabens zu Angriffszwecken (S. 223, Nr. CXLI; S. 225, Nr. CXLII; S. 229, Nr. CXLIII, S. 232, Nr. CXLIIII; S. 236, Nr. CXLV; S. 338, Nr. CXCV).

49 Birembauts Zuordnung zu einer bootsförmigen Brücke ohne Räder mit beidseitig ausklappbaren Verlängerungen (Ramelli, *Le Diverse Et Artificiose Machine*, Nr. CXCV; S. 338) überzeugt nicht (BIR 147).

50 Vgl. Jacopo Strada, *KVnstliche Abriß/allerhand Wasser- Wind- Roß- vnd Handt Mühlen*, Köln 1618, Bd. 2, S. 8, 10, Nr. 56, 57, 67, 68.

51 Versus Birembaut, der ohne Begründung Nr. 68 als Picots Modell annimmt (BIR 148).

Die Reaktionen der Zeitgenossen, die sich an Umständlichkeit und Reibungseffekten störten, waren kritisch bis spöttisch (BIR 148ff.),[52] was den legitimatorischen, nicht selten Frustration und Ärger bezeugenden Katalogtext erklärt. Immer wieder rühmt Picot Nutzen, Schönheit und Perfektion seines Werks, weist Kritiker als praxisferne Feingeister, schlichte Gemüter oder übelgesinnte Neider ab. Die Maschine könne Wasser mit Leichtigkeit und ohne Reibungsverluste 64 Fuß heben (zum Vergleich: Stradas Schöpfkette sollte 40 Fuß schaffen). Falsche Bescheidenheit ist nicht Picots Problem :

> On peut, sans exageration, publier que cette Machine est l'unique de nostre temps qui peut passer pour nouvelle, n'ayant aucun rapport aux autres que par les noms propres des matieres dont elles sont toutes composées. […] elle doit estre considerée comme la plus seure & la plus utile dont on se puisse servir pour élever l'Eau à telle hauteur & en telle quantité que l'on voudra, proportionnant la force. (EMM 31, 41)

Bereits die Vorführung des Modells im Pavillon de l'Arsenal bezeichnet er als eine den Erfolg bezeugende »experience manifeste« (EMM 30). Vor allem aber der reale Einsatz der Maschine in Verbindung mit einer Wassermühle bei Pontoise an der Vionne im Jahr 1682 dient ihm als untrüglicher Funktionsnachweis. Bekräftigt wird dieser durch die Autorität eines auf den 20. Dezember 1682 datierten Briefs eines begeisterten »Seigneur des plus relevez par son rang & sa naissance, & d'une consideration extraordinaire pour son merite, devant lequel on a fait jouer la Machine« (EMM 32).[53] Übrigens lässt sich bei aller Defensivhaltung durchaus Verständnis für den Projektemacher aufbringen. Seinen Einwand, dass Anfängerfehler und praktische Umsetzungsschwierigkeiten bei einer neuen Maschine nicht grundsätzlich gegen sie sprächen (EMM 34, 42), würde wohl noch heute jeder Ingenieur unterschreiben.

Die nächste Maschine (Abb. 12), ebenfalls von Picot erdacht, baut auf jener Wasserhebewaage auf und ist zum Einsatz an einem Berg bestimmt. Für eine Hebung um 400 Fuß brauche man zehn solcher Maschinen. Diesmal fasst Picot sich kurz – »la construction, l'effet & l'utilité« (EMM 43) dieser Maschine seien schon durch die vorige klar geworden, hier zeige sich nur die praktische Anwendung bei Gefälle. Selbstbewusst gibt Picot seiner Erfindung den Vorrang vor de Villes berühmter Maschine von Marly. Diese funktioniere zwar ähnlich; die neue Maschine erzeuge

52 Vgl. auch Thomas Brandstetter, *Kräfte messen. Die Maschine von Marly und die Kultur der Technik 1680-1840*, Berlin: Kulturverlag Kadmos 2008, S. 41.

53 Irreführenderweise verwendet Picot im Katalog das Futur hinsichtlich des entsprechenden Ausstellungsstücks: »[…] on exposera dans quelques jours le Modele de cette Machine comme elle est à Pontoise« (EMM 35).

aber aufgrund des geringeren Gewichtes der »ballanciers« (der mit 1-17 nummerierten Stangen) weniger Reibung (EMM 44).

Mit dem zwölften und letzten Modell (Abb. 8.1) einer Maschine »Pour élever l'Eau pour arrouser des Prairies, & pour d'autres usages« (EMM 46) bleibt Picot beim Thema Hydrotechnik und gönnt dem Maschinenbuch-Pionier Besson damit nicht nur das erste, sondern auch das letzte Wort. Abermals wird die Einfachheit der mechanischen Bewegung der Besson'schen Vorrichtung (Abb. 8.2) betont, die ein kluger Betrachter (»quelque beau genie«, EMM 47) für andere Zwecke weiterentwickeln könne. Die Maschinenausstellung wird zum Impuls, um das Mögliche, noch nicht Vorhandene zu denken.

Auf der letzten Textseite folgt eine knappe Aufstellung der übrigen neun Exponate, deren Beschreibung monatlich nachgeliefert werden solle. Nacheinander gelistet werden eine zweifache Pumpe nach Strada, eine Schmiedemaschine sowie eine weitere Wasserhebemaschine Picots, eine Pumpmühle nach Ramelli, eine Maschine zum Beobachten der Tide von Picot, eine Maschine zum Ausrichten von Kanonenbatterien nach Ramelli, eine mobile Mühle von Tarragon – dem einzigen hier vertretenen (nicht identifizierten) zeitgenössischen Erfinder außer dem Ausstellungsmacher selbst – sowie zwei katapultähnliche Kriegsmaschinen ohne Autornennung. Der bereits im Vorwort geäußerte Plan, weitere Modelle bauen zu lassen, wird bekräftigt; werbend werden »quatre nouveaux de tres grande consequẽce« (EMM 48) in Aussicht gestellt. Man ahnt, dass es sich erneut um Erfindungen Picots handelt, und tatsächlich heißt es wenig später: »Entre les premiers Modeles que l'on adjoûtera, il y en aura un tres curieux pour transporter les terres facilement éprouvé à Meudon, & uu [i.e. au] niveau fort simple & naturel, mis en usage par M.L.C.D.O.« Zuguterletzt wird eine Maschine zum Heben von Brunnenwasser eines Dubuisson als Exponat in Aussicht gestellt. All diese angekündigten Erweiterungen von Ausstellung und Katalog haben wohl nie stattgefunden.

IV. »on ne doit pas attendre des miracles« (EMM 39) … Die ausgestellte Maschine zwischen Wirklichkeit und Möglichkeit

Die Frage nach Funktionieren und Scheitern der barocken Maschine ist mit Blick auf die hier näher untersuchte Modellausstellung am Ende dieses Beitrags erneut zu stellen. Zu sehen waren in der rue de la Harpe etliche im Alltag verwendete Maschinen wie Bohrer, Mühle oder Säge. Aber auch andere Vorrichtungen, etwa die mit einfachen Flaschenzügen oder Seilgewinden funktionierenden Lastkräne oder die Schöpfkette, dürften so oder so ähnlich im ausgehenden 17. Jahrhundert im Einsatz gewesen sein und funktioniert haben. Nicht gesichert ist das hingegen für die vom Aussteller selbst so bezeichneten neuen, extraordinären Maschinen – zu denen zweifelsohne auch seine eigenen zur Feilenproduktion, zum Ausrichten von

Kanonenbatterien und zur Wasserhebung zählten. In der *Theatrum Machinarum*-Literatur stehen einsatzfähige Arbeitsmaschinen neben kühnen Gedankenspielereien: Diese Mischung aus Wirklichem und Möglichem spricht auch aus dem Konzept der Pariser Ausstellung von 1683. Und so wie das skeptische Augenmerk der zeitgenössischen und späteren Rezeption bei den barocken Technikschaubüchern auf den (un)möglichen, noch nicht wirklichen Maschinen liegt, so gibt der Ausstellungskatalog, durch qualitative und quantitative Gewichtung, eine Aufmerksamkeitslenkung in Richtung der neuen, besonderen Maschinen vor. Wahrscheinlich hat damals weder die simple Bohrmaschine nach de Caus noch die per Seil ausklappbare Brücke auf Rädern nach Ramelli die Ausstellungsbesucher nachhaltig beschäftigt – es waren vermutlich eher die in ihrem Funktionieren zweifelhaften, spektakulären Projekte, über die diskutiert wurde und die nachhaltig im Gedächtnis blieben.

Dass die Fokussierung auf das Spektakuläre in der Geschichte der Technikrezeption mit einer zunehmend negativen Wertung verbunden war, mithin die (Un-)Möglichkeit maschinellen Funktionierens nicht in ihrer potenziellen Produktivität gewürdigt wurde, darunter litt bereits Jean-Baptiste Picot. Selbstbewusst, trotzig und zuweilen wichtigtuerisch parierte er die Kritik seiner Zeitgenossen – und setzte das Mögliche auf verschiedene Weise ins Recht: Zum einen können sich seiner Aussage nach funktionierende, einfache Maschinen selbst transzendieren und Impulse zu neuen Erfindungen geben, so dass der reale Ausstellungsraum im Quartier Latin zugleich zum imaginären Möglichkeitsraum noch nicht aus-gedachter Maschinentechnik wird. Zum anderen eröffnen auch (noch) nicht-funktionierende Maschinen Möglichkeiten künftigen technischen Fortschritts. Man muss dem Neuen eine Chance geben – durch hartnäckige Praxiserprobung, mit Sinn für die Realität,[54] aber auch mit der Bereitschaft, aus Fehlern zu lernen.[55] Dieses Plädoyer eines Projektemachers, Ausstellungskurators und Maschinenerfinders aus dem 17. Jahrhundert trägt bis heute.

54 Der als Abschnittsüberschrift zitierte Ausspruch bezieht sich genau darauf: Man könne von einer Maschine keine die mechanischen Prinzipien missachtende, wundersame Leistung erwarten (EMM 39).

55 Vgl. EMM 3: »[…] on en expose d'autres, que pour découvrir l'erreur par l'experience, afin que les habiles gens en examinant le default, puissent le reparer, & produire en mesme temps quelque chose d'utile au Public.«

V. Abbildungen

Ausgestellte Modelle mit Buchvorlagen:

Abb. 1.1: EMM, Nr. I. – Abb. 1.2: Jacques Besson, Theatrvm Instrvmentorvm Et Machinarum, *Lyon 1578, Nr. 37*

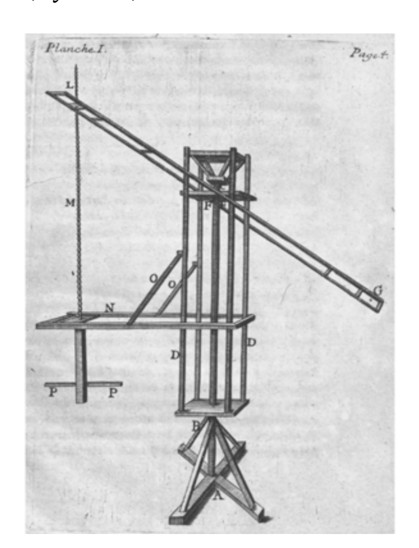
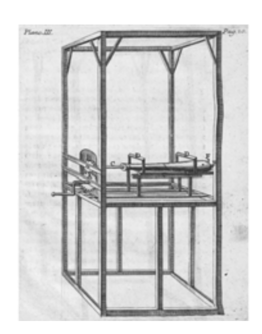




Abb. 2.1: EMM, Nr. III. – Abb. 2.2: Salomon de Caus, Les Raisons Des Forces Movvantes, *3 Bde., Frankfurt a.M. 1615, Bd. 1, S. 26*



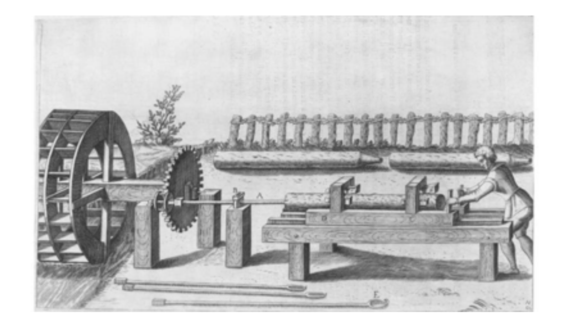


Abb. 3.1: EMM, Nr. IV. – Abb. 3.2: Georg Andreas Böckler, Theatrum Machinarum Novum, *Nürnberg 1661, Nr. 69*

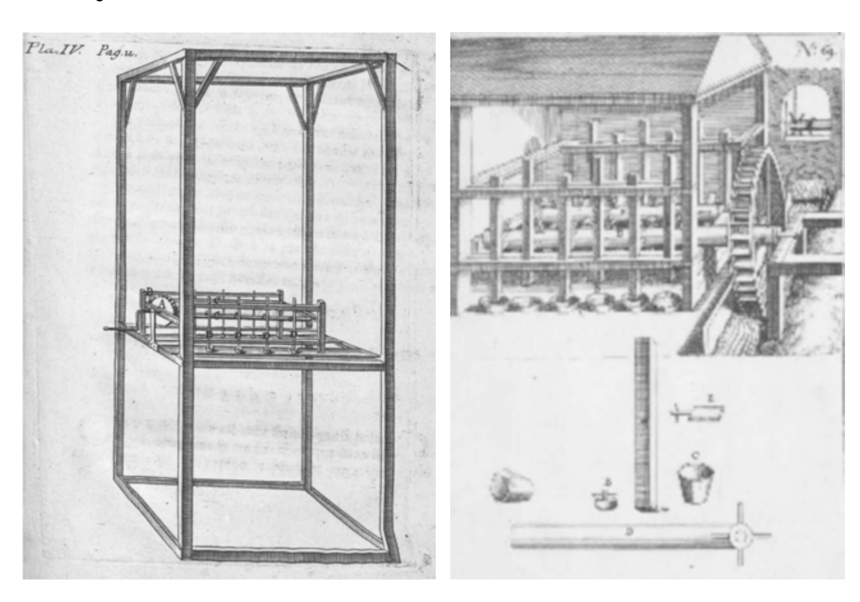


Abb 4.1: EMM, Nr. V. – Abb. 4.2: de Caus, Les Raisons Des Forces Movvantes, *Bd. 1, S. 25*

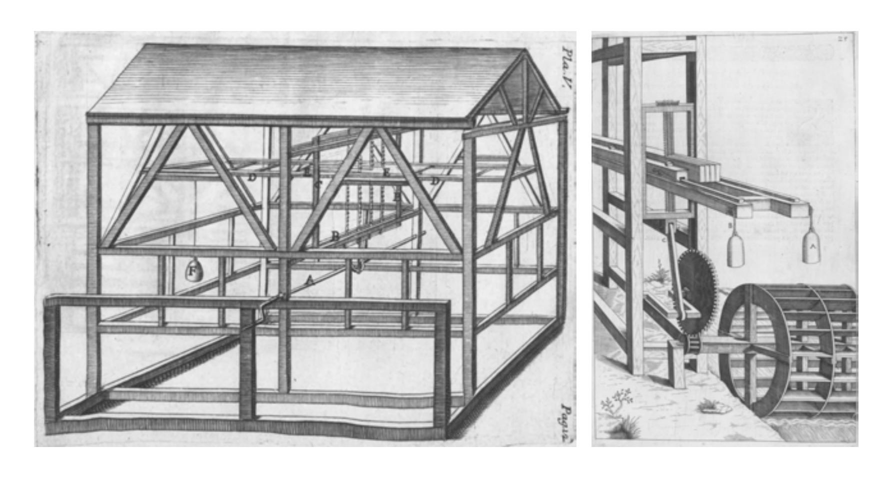


Abb 5.1: EMM, Nr. VII. – Abb. 5.2: Jacques Besson, Theatrvm Instrvmentorvm Et Machinarum, *Lyon 1578, Nr. 53*

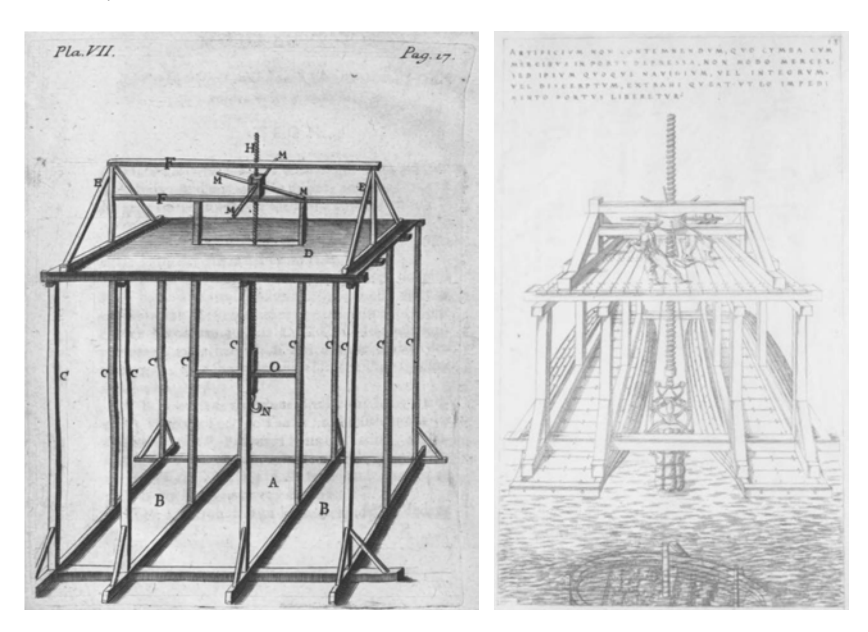


Abb 6.1: EMM, Nr. VIII. – Abb. 6.2: Agostino Ramelli, Le Diverse Et Artificiose Machine, *Paris 1588, S. 244, Nr. CXLIX*

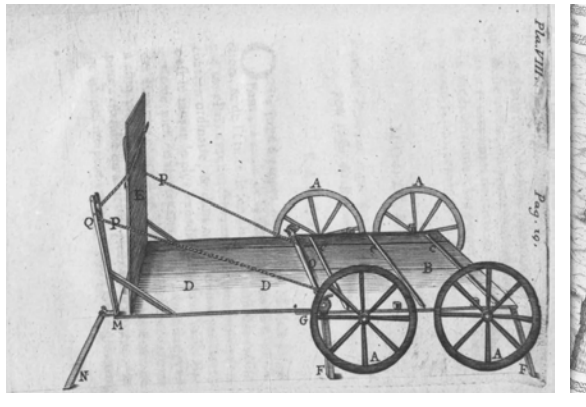
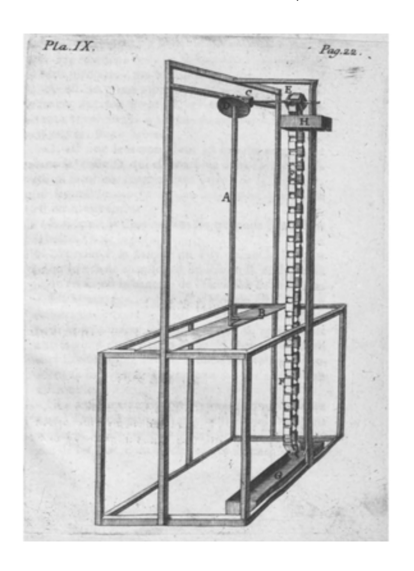




Abb 7.1: EMM, Nr. IX. – Abb. 7.2: Jacopo Strada, KVnstliche Abriß/allerhand Wasser- Wind- Roß- vnd Handt Mühlen, *Bd. 2. Köln 1618, Nr. 67*



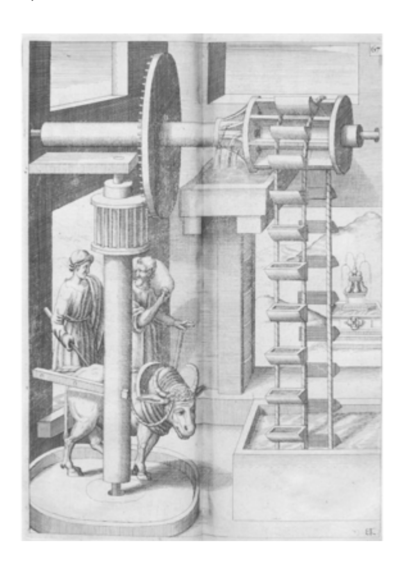
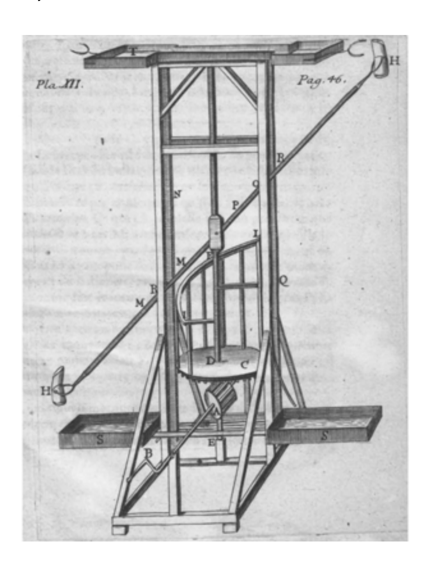
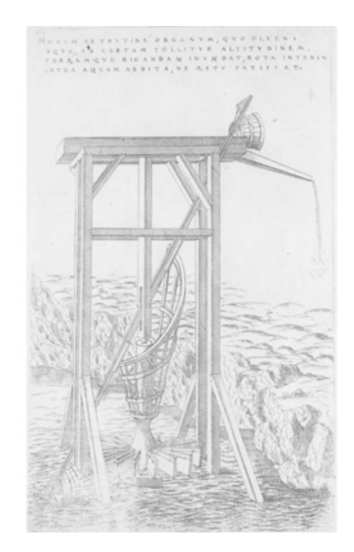


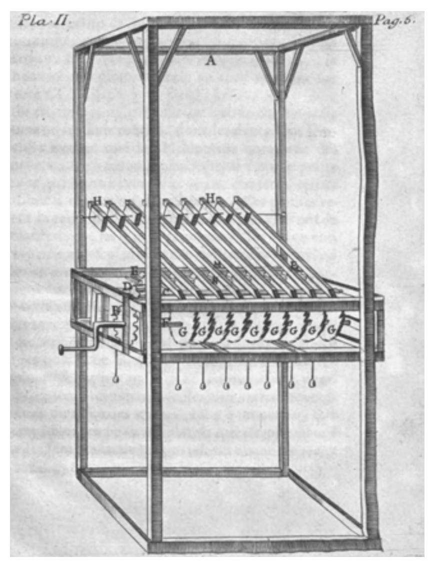
Abb. 8.1: EMM, Nr. 12. – Abb. 8.2: Besson, Theatrvm Instrvmentorvm Et Machinarum, *Nr. 46*





Ausgestellte Modelle von M.L.C.D.O. (i.e. Jean-Baptiste Picot) (ohne Vorlagen):

Abb. 9: EMM, Nr. II. – Abb. 10: EMM, Nr. VI



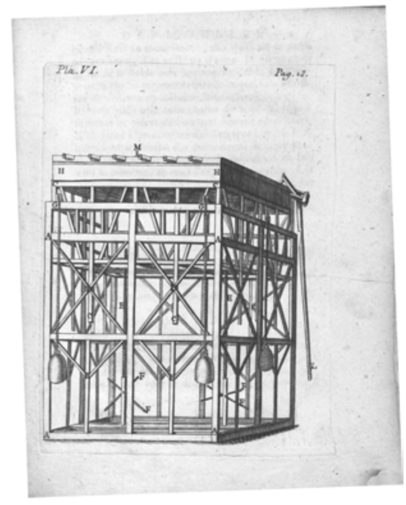
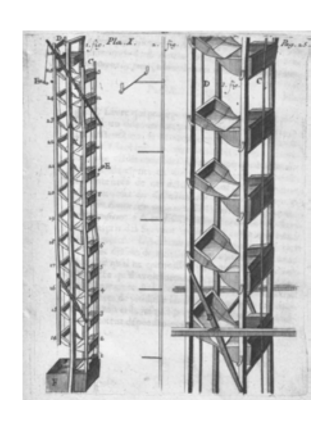
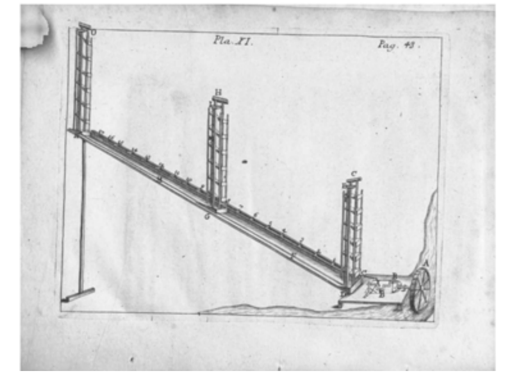


Abb. 11: EMM, Nr. X. – Abb. 12: EMM, Nr. XI





Kautschuk-Ästhetik um 1900: Maschinentheater – Film – Literatur – Werbung

Jörg Dünne

Während sich in Brasilien die schwarzen Herden auf Manaus am Amazonas zubewegen, schwebt in Paris Miss Aenea vom Himmel – zwei Ereignisse, die nur auf den ersten Blick nichts miteinander zu tun haben. Als »rebaño negro«, d.h. als ›schwarze Herde‹, bezeichnet der kolumbianische Autor José Eustasio Rivera in seinem Urwald-Roman *La Vorágine* (1924)[1] die von Kautschukzapfern zusammengetragenen und zur Konservierung geräucherten, daher dunkelfarbigen, 30 bis 40 Kilo schweren Ballen (vgl. Abb. 1) des klebrigen Pflanzensafts, der etwa ein Jahrhundert lang auf dem Weltmarkt höchst begehrt ist, bis in den Dreißigerjahren des 20. Jahrhunderts die Herstellung von synthetischem Kautschuk beginnt.

Abb. 1: Transport von Kautschukballen auf dem Rio Acre, im Hintergrund die brasilianische Stadt Rio Branco



Ein Kautschukprodukt sind auch die am Theaterhimmel des Pariser Châtelet-Theater befestigten Seile, an denen die Akrobatin Miss Aenea erstmals 1880 einen

1 José Eustasio Rivera, *La Vorágine*, Caracas: Biblioteca Ayacucho 1993, S. 147.

Flugtanz vollführt, der beim Pariser Theaterpublikum Begeisterungsstürme hervorruft.[2] Während also einerseits der Rohstoff, in Form von schmutzigen, schwarzen Klumpen, an denen viel Blut klebt, aus dem Urwald am Amazonas extrahiert wird,[3] tragen die aus ihm gewonnenen Produkte, die auch im spektakulären Maschinentheater in Europa und vor allem in Frankreich eingesetzt werden, in scharfem Gegensatz dazu zum Eindruck einer schwerelosen Leichtigkeit wunderbarer Imaginationswelten bei. Dies hängt mit der besonderen Elastizität des Kautschuks zusammen, die durch das 1839 von Charles Goodyear erfundene chemische Verfahren der Vulkanisation auch im dauerhaften Gebrauch erhalten bleibt und dafür sorgt, dass der vulkanisierte Gummi nach jeder mechanischen Beanspruchung wieder in seine Ausgangsform zurückkehrt. Die Dauerelastizität und Formstabilität schaffen nicht nur für das spektakuläre Theater des 19. Jahrhunderts neue Möglichkeiten der Illusionsästhetik, sondern greifen auch auf den frühen Film und auf eine Poetik der ›Elastizität‹ in der Literatur des beginnenden 20. Jahrhunderts über, der in den folgenden Ausführungen in mehreren Szenen nachgegangen werden soll. Mit den Untertiteln der folgenden Teile wird dabei jeweils eine bestimmte Operation beschrieben, die dank der Elastizität des dabei verwendeten Kautschuks möglich ist bzw. die in der Imagination der Zuschauer*innen bzw. Leser*innen beim Gedanken an Kautschuk evoziert wird. In der Zusammenschau dieser konvergierenden Tendenzen sollen die Konturen einer vom spektakulären Theater ausgehenden ›Kautschuk-Ästhetik‹[4] um 1900 hervortreten. Eine solche Ästhetik wäre jedoch unvollständig ohne die koloniale Kehrseite in Gestalt der auf dem Amazonas treibenden ›schwarzen Herden‹, die dazu anhält, die hochfliegenden Imaginationen und neuen Poetiken, die in dieser Zeit entstehen, auf ihre extraktiven Infrastrukturen zurückzuführen.

I. Emporschlüpfen: Zauberbücher und Kautschukmembranen

Das nachrevolutionäre französische Theater des 19. Jahrhunderts zeichnet sich durch eine große Lust am Einsatz von Theatermaschinerie aus, die einer »aesthetics of astonishment« dient, wie dies Peter Brooks am Beispiel des Melodrams

2 Vgl. dazu ausführlicher Teil 2 dieses Beitrags.

3 Vgl. John Tully, *The Devil's Milk: A Social History of Rubber*, New York: Monthly Review Press 2011; sowie Héctor Hoyos, *Things with a History*, New York: Columbia University Press 2019, dessen Studie ich den Hinweis auf die »rebaños negros« verdanke (vgl. dort auf S. 43 auch eine andere Abbildung des Flusstransports von Kautschukballen).

4 Der Ausdruck wird hier in Abwandlung der bisweilen für Kontorsionist*innen im Zirkus verwendeten ›Kautschuk-Akrobatik‹ gebraucht, jedoch nicht mit primärem Fokus auf ›biegsamen‹ Körper selbst, sondern vielmehr darauf, wie die Elastizität von Körperbewegung auf der Bühne mit kulturtechnischen Mitteln inszeniert wird.

bei René Charles Guilbert de Pixérécourt formuliert hat.[5] Noch stärker als das Melodram ist eine andere, ebenfalls nach der Revolution eingeführten Gattung auf den Maschineneinsatz ausgerichtet: In der Feerie mit ihrem tableauhaften Aufbau, der in einer sog. ›Apotheose‹ gipfelt, ist die erzählte Handlung zumeist nur ein kaum getarnter Vorwand für die Zurschaustellung von wunderbaren Bühneneffekten. Im Laufe des 19 Jahrhunderts spezialisieren sich mehrere Theater in Paris auf diese Gattung, die aufwendiger Bühnentechnik bedarf, darunter das bereits erwähnte Théâtre du Châtelet.[6]

Für einige der spektakulärsten Bühneneffekte der französischen Theaterfeerie des 19. Jahrhunderts werden nun in der Tat Hilfsmittel aus Kautschukprodukten eingesetzt, die nicht mehr, wie im brasilianischen Amazonasbecken, in Gestalt unansehnlicher schwarzer Räucherballen daherkommen, sondern unterschiedlichste Formen an- und Funktionen übernehmen können. Um allerdings überhaupt zu erfahren, wie Kautschuk auf den Pariser Theaterbühnen zum Einsatz kommt, muss man hinter deren Kulissen blicken, denn der Einsatz von Gummi dient in erster Linie dazu, Effekte zu erzeugen, die das Staunen der Theaterbesucher*innen hervorrufen, ohne dass das elastische Material, auf dem diese Effekte beruhen, als solches in Erscheinung treten würde – dies wird sich in den filmischen und literarischen Varianten der Kautschuk-Ästhetik ab der Jahrhundertwende ändern.

Im ausgehenden 19. Jahrhundert braucht man jedoch, um die Beteiligung von Gegenständen aus Kautschuk bei Bühneneffekten überhaupt feststellen zu können, noch das Insider-Wissen von Bühnentechnikern, die teilweise mehr als Autoren und Regisseure als die eigentlichen Garanten des Erfolg einer Theaterfeerie fungieren[7] und die in Publikationen wie beispielsweise *L'Envers du théâtre* des Pariser Bühnentechnikers Jules Moynet aus dem Jahr 1873 aus dem Nähkästchen plaudern, um einige ihrer erfolgreichsten »trucs«, d.h. ihrer maschinengestützten Spezialeffekte zu verraten.[8]

Moynet beschreibt in seinem Buch beispielsweise, wie im zweiten Akt einer Feerie namens *Le Roi Carotte* (uraufgeführt im Januar 1872 im Gaîté-Theater, einem weiteren auf diese Gattung spezialisierten Theater von Paris) Gnomen aus einem

---

5 Peter Brooks, *The Melodramatic Imagination. Balzac, Henry James, and the Mode of Excess* (1976), New Haven/London: Yale University Press 1995, v.a. S. 24-55.

6 Vgl. zur Geschichte der Feerie im Frankreich des 19. Jahrhunderts Roxane Martin, *La Féerie romantique sur les scènes parisiennes, 1791-1864*, Paris: Champion 2007; sowie Jörg Dünne, *Die katastrophische Feerie. Geologie, Spektakularität und Historizität in der französischen Erzählliteratur der Moderne*, Konstanz: Konstanz University Press 2016, hier v.a. S. 11-29. Die Ausführungen in Teil 1 und 2 dieses Beitrags greifen teilweise auf Vorarbeiten dieser Studie zurück (vgl. insbes. zum Zauberbuch in *Le Roi carotte* S. 20f, zur »mouche d'or« S. 131-133).

7 Da im besprochenen Zeitraum fast nur Männer in diesen Funktionen bekannt sind, wird hier bewusst nicht gegendert.

8 Jules Moynet, *L'Envers du thêâtre. Machines et décorations*, Paris: Hachette 1874.

großen Zauberbuch entsteigen. Im Nebentext des Stücks erfährt man über diese Szene, bei der der Zauberer Quiribiri vor einem riesigen Zauberbuch steht, Folgendes:

> Die Gestalt aller Gnomen ist dort sorgfältig dargestellt!… […] Sehen wir uns das einmal an!… (*Er öffnet das Buch, sofort kommt ein Wurzel-Gnom heraus und hüpft auf dem Buch herum.*) Das ist er nicht!… (*Der Gnom wird ergriffen und dazu gezwungen, ruhig an seinen Platz zu verharren, dann wird die Seite umgeblättert und er verschwindet.*)[9]

Moynet erklärt den Trick des Erscheinens und Verschwindens des Gnomen damit, dass der Buchrücken bzw. einzelne Buchseiten mit einer in der Mitte aufgeschlitzten Kautschuk-Schicht versehen sind, durch die als »Wurzel-Gnomen« verkleidete Kinder hindurchpassen, die mittels einer unter dem Buch befindlichen Öffnung im Theaterboden an die Buchöffnung herangehoben werden und wenig später auch wieder durch sie nach unten verschwinden können (vgl. Abb. 2).[10]

Diesen einfachen, aber wirkungsvollen Trick könnte man fast als eine wörtliche Umsetzung von Michel Foucaults Konzept des »Bibliotheksphantastischen«[11] ansehen, mit dem dieser anhand von Gustave Flauberts *Versuchung des Heiligen Antonius* beschreibt, wie die religiösen Phantasien des Anachoreten bei Flaubert aus den religionshistorischen Bibliotheken des 19. Jahrhunderts entspringen – im *Roi Carotte* scheinen in metonymischer Verdichtung der Bibliothek auf ein einziges Zauberbuch die magischen Bilder von wunderbaren Wesen direkt von der Oberfläche der Seiten zu kommen, um in der Bühneninszenierung einer Feerie spektakulär Gestalt anzunehmen: Ein Schlitz in einer Kautschuk-Oberfläche, die nach dem Durchschlüpfen von Kinderkörpern wieder ihre ursprüngliche flache Form annimmt, lässt die Zuschauer*innen glauben, bei der Erscheinung handele es sich tatsächlich um eine magische Materialisierung des im Zauberbuch enthaltenen Wissens. Die elastische Kautschuk-Membran des *Roi Carotte* scheint also eine Verwandlung der Zeichen auf der flachen, zweidimensionalen Buchseite in die wunderbare körperliche Präsenz der Gnomen zu bewirken, die aus der Fläche in den dreidimensionalen Raum emporsteigen.

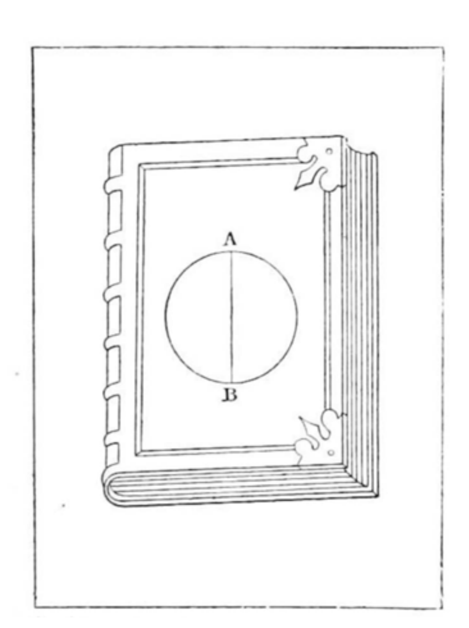
---

9 Im Original: »Toutes les figures de gnomes y sont peintes avec soin!… […] Consultons!… (*Il ouvre le livre, un gnome-racine en sort aussitôt, en gambadant sur le livre.*) Ce n'est pas ça!… (*On le prend, on le force à se tenir en repos, en le remettant à sa place, et on tourne un feuillet sur lui, le gnome disparaît.*)« Victorien Sardou, *Le Roi Carotte. Opéra-féerie en trois actes et onze tableaux*, Paris: Calmann-Lévy [o.J.], S. 48 (Akt II/4. Tableau). Alle Übersetzungen hier und im Folgenden stammen von J.D.

10 Moynet, *L'Envers du théâtre*, S. 99f.

11 Vgl. Michel Foucault, »Un ›fantastique‹ de bibliothèque (Postface à Gustave Flaubert: La Tentation de saint Antoine)« (1964), in: ders., *Dits et écrits*, 4 Bde, hg. v. Daniel Defert u. François Ewald, Paris: Gallimard 1994, Bd. 1, S. 293-312.

Abb. 2: Kautschuk-Membran im Buchdeckel des Zauberbuchs aus der Feerie Le Roi Carotte



II. Herabschweben: Die goldene Fliege und ihre Kautschukbänder

Im Gegensatz zum Aufsteigen des Wunderbaren von unten aus den *trappes*, den Versenkungen des Bühnenbodens bzw. den Seiten eines Zauberbuches, geht es in der folgenden Erscheinungsform der Kautschuk-Ästhetik der Feerie um das Herabschweben vom Bühnenhimmel bzw. die anschließende Rückkehr eines Luftwesens dorthin. Der Bühnenhimmel und die damit verbundenen Hebefiguren, bei denen die gesamte vertikale Dimension der Theatermaschinerie ausgenutzt werden,[12] sind für die Wirkung einer Feerie von grundlegender Bedeutung – dies gilt auch für die Akrobatik-Nummer einer Tänzerin, die im Jahr 1880 das viel beachtete Ballett am Ende des zweiten Aktes einer Neuinszenierung der Feerie *Les Pilules du diable*[13] gestaltet – es handelt sich um die bereits in der Einleitung dieses Beitrags erwähnte »Miss Aenea« mit ihrer Flugtanzeinlage unter dem Titel »La mou-

12 Vgl. zur Illustration der besonderen Bedeutung dieser Dimension den Längsschnitt durch ein Feerietheater in Moynet, *L'Envers du théâtre*, S. 5.

13 Auguste Anicet-Bourgeois, Ferdinand Laloue u. Clément-Philippe Laurent, *Les Pilules du diable*, Bruxelles: Lelong 1844.

che d'or« (»Die goldene Fliege«). Der Trick hinter dem scheinbar schwerelosen Flug der Tänzerin mit ihren bescheiden dimensionierten Insektenflügeln besteht darin, dass ihr Körper an langen, im Bühnenhimmel verankerten und für die Zuschauer*innen nicht sichtbaren Gummiseilen befestigt ist, die von einem eigens dafür abgestellten Maschinisten ab- bzw. wieder aufgerollt werden. So kann sie wie ein großes goldenes Insekt aus dem Bühnenhimmel herabschweben, um sich in fließenden Bewegungen u.a. auf den Armen und Schultern der anderen Tänzerinnen niederzulassen, bevor sie wieder nach oben entschwindet (vgl. Abb. 3).[14]

Zur Popularität des Balletts trägt sicherlich auch die Tatsache bei, dass kurze Zeit zuvor in Émile Zolas Roman *Nana*[15] die Protagonistin ebenfalls als »mouche d'or« beschrieben wird, selbst wenn der Vergleich der Protagonistin Nana mit einer Fliege bei Zola ganz andere Implikationen hat: Das Insekt im Roman fungiert als Allegorie auf die Verwesung der schmutzigen ›Tiefe‹ der Stadt, aus der die goldene Fliege sich in die Luft erhebt und somit eine Ästhetik des Hässlichen und des Ekels nach Baudelaire'schem Vorbild kultiviert. Im Gegensatz dazu bleibt der Vergleich mit einem Insekt bei Miss Aenea mit der Abstiegsbewegung von oben herab ganz auf den wunderbaren Effekt des Fliegens selbst konzentriert, ohne dass semantische Konnotationen von Zerstörung und Verfall, die dem Boden verhaftet sind, mit aufgerufen würden.

Im Vergleich zu Flugnummern, die auf Theaterbühnen bereits seit der frühen Neuzeit immer wieder mithilfe von Theatermaschinerie aufgeführt wurden,[16] wird von der Theaterpresse beim Ballett der »Mouche d'or« vor allem die »Elastizität, die im Gegensatz zur Steifheit der früheren Flugnummern steht«, lobend hervorgehoben.[17] Die englische Tänzerin, die die goldene Fliege verkörpert und die mit ihrem wirklichen Namen Laetitia Dando heißt, und ihr Mann, der den Trick erfunden hat, melden sogar ein Patent auf ihre »danse volante«, d.h. den Flugtanz an;[18]

14 Vgl. zur genaueren Beschreibung Georges Moynet, *La Machinerie théâtrale*, Paris: Librairie illustrée 1893, S. 164-170.

15 Émile Zola, *Nana* (1880), Paris: Gallimard folio 2002.

16 Zur Inszenierung des Fliegens im Barocktheater vgl. insbes. Viktoria Tkaczyk, *Himmels-Falten: zur Theatralität des Fliegens in der Frühen Neuzeit*, München u. Paderborn: Fink 2011; zur Bedeutung des Flugtanzes in den Avantgarden des 20. Jahrhunderts und insbes. im Futurismus vgl. Gabriele Brandstetter, »Aerodance. Futurist Dance and Aviation«, in: dies., *Poetics of Dance: Body, Image, and Space in the Historical Avant-Gardes*, Oxford: Oxford University Press 2015, S. 314-344.

17 Im Original: »élasticité qui contraste avec la rigidité des anciens ›vols‹« – es handelt sich um die Worte von Auguste Vitu in *Le Figaro* am 9. April 1880 (zit.n. Stéphane Tralongo, *Faiseurs de féeries: mise en scène, machinerie et pratiques cinématographiques émergentes au tournant du XXe siècle*, Dissertation Univ. Lyon II 2012, S. 147).

18 Vgl. dazu ausführlich Tralongo, *Faiseurs de féeries*, S. 145-151.

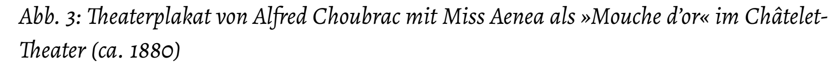


Abb. 3: Theaterplakat von Alfred Choubrac mit Miss Aenea als »Mouche d'or« im Châtelet-Theater (ca. 1880)

dennoch wird das Prinzip, wie Georges Moynet dies in hyperbolischer Begeisterung beschreibt, »auf allen Theaterbühnen der Welt nachgeahmt und abgewandelt«.[19]

Mit der ›Elastizität‹ zur Beschreibung der fließenden Bewegungen von Miss Aenea und anderer Flugtanznummern hält ein Begriff in die Beschreibung von

19 Im Original: » […] imité, modifié sur tous les théâtres du monde« (Moynet, *La Machinerie théâtrale*, S. 164).

Theaterinszenierungen Einzug, der um die Jahrhundertwende immer expliziter mit einer nunmehr auch als solcher ausgestellten Kautschuk-Ästhetik in Verbindung gebracht wird. Die damit verbundenen Effekte greifen zudem immer weiter über das Theater im engeren Sinn hinaus, bleiben dabei aber auf die Bühne und das Maschinentheater als ihren Ursprung bezogen. Um diese Transformationen soll es in den beiden folgenden Szenen dieses Beitrags gehen.

III. Aufblasen: Filmische Kautschuk-Effekte

Die Filme von Georges Méliès nutzen das spektakuläre Theater und insbesondere die Tableau-Struktur der Feerie, um das frühe Kino als ein »cinema of attractions«[20] zu gestalten. Dabei baut Méliès, der vor seiner Karriere als Filmemacher das von ihm erworbene *Théâtre Robert-Houdin* mit Zaubernummern, Feerien und Automatenvorführungen bespielt, auch im Rahmen seiner Filmästhetik auf den *trucs* der Feerie auf, die er für das Kino beständig weiterentwickelt.[21] Ein aussagekräftiges Beispiel dafür ist einer seiner bekanntesten Kurzfilme mit dem Titel *L'homme à la tête en caoutchouc* (*Der Mann mit dem Kautschukkopf*)[22] aus dem Jahr 1901, der sich um den Trick der scheinbaren Vergrößerung eines von seinem Körper abgetrennten Kopfes dreht. Das theaterräumliche Setting für den Trick ist das ›Laboratorium‹ eines Wissenschaftlers, wobei Méliès nicht nur den Wissenschaftler verkörpert, sondern auch dem abgetrennten Kopf sein Gesicht gibt, an dem das wissenschaftliche Skalierungsexperiment gleichsam als Selbstversuch vollzogen wird. Der Titel *L'homme à la tête en caoutchouc* soll beim Zuschauer die Vorstellung eines dehn-, bzw. aufblasbaren Kopfes evozieren, der mithilfe eines Blasebalgs auf ein Mehrfaches seiner Ausgangsgröße anschwillt bzw. durch das Ablassen von Luft auch wieder schrumpft. Der Kopf aus Kautschuk stellt dabei eine erstaunliche Elastizität unter Beweis, bis ihn der trottelige Gehilfe des Wissenschaftlers schließlich durch zu starkes Aufblasen zum Platzen bringt.

Von besonderem Interesse für die Frage der Kautschuk-Ästhetik ist an dem Film die Tatsache, dass es sich tatsächlich nicht einfach um eine Nachbildung eines Kopfes aus Kautschuk handelt, sondern um Filmaufnahmen eines quickleben-

20 Vgl. dazu grundlegend Tom Gunning, »The Cinema of Attractions. Early Film, Its Spectator, and the Avant-Garde« (1976), in: *The Cinema of Attractions Reloaded*, hg. v. Vanda Strauven, Amsterdam: Amsterdam University Press 2006, S. 381-388.

21 Vgl. zur Bedeutung der Feerie bei Méliès Katherine Singer Kovács, »Georges Méliès and the ›Féerie‹«, in: *Cinema Journal* 16.1 (1976), S. 1-13.

22 Online verfügbar z.B. unter https://www.youtube.com/watch?v=yK7XpRe9ZGE (abgerufen am 1.8.2022).

digen Georges Méliès, was man an dessen lebhafter, alle Register komischer Grimassen ziehenden Mimik unschwer erkennen kann. Das eigentliche Geheimnis des Tricks ist somit nicht mehr allein mit den Mitteln des Theaters zu erklären, sondern es handelt sich um einen filmtechnischen Effekt. Solche Effekte, insbesondere den sog. Stopptrick, hatte Méliès wenige Jahre zuvor als filmisches Äquivalent von Zaubertricks in seinem Kurzfilm *Escamotage d'une dame au théâtre Robert-Houdin* (*Verschwindenlassen einer Dame im Theater Robert-Houdin*, 1896) erstmals mit großem Erfolg eingesetzt.[23]

L'homme à la tête en caouthcouc arbeitet mit einer komplexeren Trickanordnung, die teils filmisch und teils mechanisch erzeugt wird und die den plötzlichen Effekt des Stopptricks durch eine graduelle Veränderung des beobachteten Gegenstandes ersetzt. Während das räumliche Setting des Laboratoriums, wie stets bei Méliès, stark an eine Theaterbühne erinnert und den ganzen Film über unverändert bleibt, wird in der Mitte dieses Raums, wo der Kopf vor einem dunklen Hintergrund gezeigt wird (vgl. Abb. 4), eine zweite Filmaufnahme über diejenige des Laboratoriums projiziert.[24] In dieser zweiten Aufnahme wird der Kopf von einer an einem festen Ort stehenden Kamera auf einem Wagen mit Schienen je nach gewünschtem Größeneffekt auf die Kamera zu – oder von ihr wegbewegt, d.h. de facto wird also die optische Veränderung der Größe des Kopfes auf einer Bewegungsachse zwischen der Kamera und der Tiefe des Raums genutzt, um die Illusion eines an einem Ort fixierten Kopfes zu erzeugen, dessen Ausmaße zu- oder abnehmen.

Der titelgebende Verweis auf die kautschukartige Elastizität des Kopfes ist also eine falsche Fährte, um den Effekt des Tricks auf die Zuschauer*innen zu unterstützen, die dazu gebracht werden, sich einen Kopf aus Gummi vorzustellen, der tatsächlich durch Aufpumpen bzw. Ablassen von Luft seine Größe ändern kann und dieses Experiment zumindest bis zu einem bestimmten Vergrößerungsfaktor auch unbeschadet übersteht, bis der maßlose Gehilfe dem Experiment durch seine schiere Lust an der Hyperbolik ein spektakulär-katastrophisches Ende setzt. Es darf dabei durchaus angenommen werden, dass der Gehilfe eine aktive Stellvertreterfigur der neugierigen Schaulust der Filmzuschauer*innen selbst ist, der wissen will, was passiert, wenn man die Grenzen der Elastizität des Kopfes austestet und das Labor- bzw. Filmexperiment auf seine Spitze treibt.

Im Hinblick auf die Funktion des Kautschuks vollzieht sich in Méliès' Film ein bemerkenswerter Funktionswandel: In den zuvor beschriebenen Theateraufführungen war das Material als tatsächliche Möglichkeitsbedingung von wunder-

---

23 Vgl. dazu Christian Metz, »›Trucage‹ and the Film«, in: *Critical Inquiry* 3.4 (1977), S. 657-675, hier S. 662.

24 Zum genauen technischen Aufbau des Effekts vgl. Cinémathèque française (Hg.), »Zoom sur un dessin de Georges Méliès pour *L'homme à la tête de caoutchouc*«, http://www.cinematheque.fr/zooms/melies/fr/telechargement/ZOOMMELIES-VF_PDF.pdf (abgerufen am 27.4.2021).

Abb. 4 : Screenshot aus L'Homme à la tête en caoutchouc



baren Effekten genutzt worden, deren Wirksamkeit darauf beruht, dass die Elastizität, die ein Durchschlüpfen durch scheinbar solide Buchdeckel oder ein fließendes Herabschweben vom Bühnenhimmel erlaubt, als solche verborgen bleibt. Nunmehr dient umgekehrt das Evozieren eines Gegenstandes aus Kautschuk, den es in Wirklichkeit gar nicht gibt, dazu, eine Vorstellung von Elastizität in den Köpfen der Zuschauer*innen zu erzeugen. Es ist dabei durchaus signifikant, dass das Elastizitäts-Experiment einen Kopf – und noch dazu den Kopf des Filmemachers selbst – zum Gegenstand hat: Die filmischen Imaginationswelten werden so mit einer grotesken Verzerrung des physiologischen Orts kurzgeschlossen, an dem traditionell die *vis imaginativa* lokalisiert wird, d.h. die Imagination spielt hier mit dem Kopf als ihrem eigenen ›Raumbehälter‹.

Diese imaginative Präsenz von Kautschuk ab der Jahrhundertwende bildet auch die Voraussetzung für die poetologische Beschreibung von ›Elastizität‹ auf sprachlicher Ebene, der ich mich nun zuwenden will.

IV. Umformen: Sprachliche Elastizität rund um den Kautschukbaum

Auf der Bühne Pariser Théâtre Antoine lässt ein Gummibaum seine Blätter hängen, vor ihm liegt der Leichnam des afrikanischen König Yaour IX aufgebahrt: Die Szene des »caoutchouc caduc«, d.h. des »hinfälligen Kautschukbaums« mag ihren

Teil dazu beigetragen haben, dass die Aufführung der Theaterfassung der *Impressions d'Afrique* (*Eindrücke aus Afrika*) von Raymond Roussel im Mai 1912 tumultartige Szenen der Empörung beim Großteil des Publikums, aber auch Begeisterung bei einer kleinen Fangemeinde ausgelöst hat. Was das Auftreten des Kautschukbaums auf der Bühne motiviert, hat wohl vor allem sprachliche Gründe, wie dies aus der zwei Jahre zuvor, d.h. 1910 erschienenen Romanfassung der *Impressions d'Afrique*[25] in aller Deutlichkeit hervorgeht: Die den spektakulären Tableaus einer Feerie nachempfundenen Szenen einer Theateraufführung (es handelt sich um die »Gala der Unvergleichlichen«), die den Kern der *Impressions* bildet, sind die Manifestationen eines ›Sprachtheaters‹, das in seiner Grundidee bereits bei einem anderen Bewunderer der Feerie, nämlich Gustave Flaubert, im 19. Jahrhundert angelegt ist, wenn dieser sich eine »île des locutions« vorstellt, auf der metaphorische Redewendungen wie »prendre la lune avec ses dents« (wörtlich: »den Mond mit den Zähnen festhalten«, für ›etwas Unmögliches begehren‹) in ihrer strikten Wörtlichkeit auf der Bühne inszeniert werden sollen.[26]

Bei Roussel ist es nun sogar das ungewöhnliche, ursprünglich wohl aus dem *quechua* stammende Fremdwort *caoutchouc* selbst, das zum Gegenstand einer Übung in sprachlicher Elastizität wird – er ist damit nicht der einzige Schriftsteller, der die Elastizität des Kautschuks poetologisch wendet: Etwa zeitgleich entstehen die ersten der insgesamt neunzehn »Poèmes élastiques« des Schweizer Avantgardisten Blaise Cendrars (einzeln veröffentlicht zwischen 1912 und 1914, jedoch erst 1919 nach dem Ersten Weltkrieg zu einer Gesamtausgabe unter diesem Titel zusammengefasst).[27] Während Cendrars aber die ›Elastizität‹ vor allem auf die Gedichtform bezieht,[28] geht es Roussel stärker um sprachliche Mikrostrukturen der von ihm verfassten Texte. So erläutert er am Beispiel eines zusammengesetzten Ausdrucks mit dem Wort »caoutchouc« den berühmten »procédé«, d.h. das Verfahren, das der Niederschrift einiger seiner Texte, darunter auch der *Impressions d'Afrique*, zu Grunde liegen soll: Roussel versteht dabei, ähnlich wie Flaubert, die erzählte Geschichte oder Teile davon als das wörtliche Ausimaginieren einer Redensart bzw. als Transformation von einer möglichen Bedeutung eines Ausdrucks zu einer anderen.[29] Die ›Elastizität‹ besteht dabei

25 Raymond Roussel, *Impressions d'Afrique*, Paris: Lemerre 1910.

26 Vgl. dazu Marshall C. Olds,*Au pays des perroquets. Féerie théâtrale et narration chez Flaubert*, Amsterdam: Rodopi 2001, v.a. S. 59.

27 Blaise Cendrars, *Dix-neuf poèmes élastiques*, hg. v. Jean-Pierre Goldenstein, Paris: Méridiens Klincksieck 1986.

28 Vgl. Jean-Pierre Goldenstein, »Vers une systematique du poème elastique«, in: *Europe* 566 (1976), S. 115-130.

29 In »Comment j'ai écrit certains de mes livres« erläutert Roussel, wie die Erzählung »Parmi les noirs«, aus der heraus die *Impressions d'Afrique* entstehen, durch eine minimale sprachliche

beispielsweise darin, dass Roussel aus einem Ausdruck, der das Wort *caoutchouc* enthält, nämlich »roue à caoutchouc«, zwei ganz unterschiedliche Verständnismöglichkeiten generiert, nämlich zum einen die wenig überraschende Bedeutung eines Reifens aus Gummi für Autos oder andere Fahrzeuge (die Roussel in seinem Text nicht weiter verfolgt), und zum anderen als *lectio difficilior* eine sehr viel ungewöhnlichere Bedeutung, die nach Roussels eigenen Angaben die Grundlage für das räumliche Setting der Eingangsszene der *Impressions d'Afrique* bildet.[30]

Die »roue« verweist hier nämlich auf das Radschlagen eines Pfaus, es geht also um das eitle Verhalten einer Person, und zwar vor einem Gummibaum, womit das Wort »caoutchouc« nicht mehr auf das Produkt, sondern auf die Pflanze bezogen wird, die es hervorbringt. Der hochmütige Selbstdarsteller vor dem hinfälligen Gummibaum ist in der Ausgestaltung dieses Ausdrucks in den *Impressions d'Afrique* König Talou IV, der sich nach dem Triumph über seinen Rivalen Yaour in einem sich über mehrere Generationen hinziehenden Familienkrieg zum Herrscher des wiedervereinigten Königreichs von Ponukélé-Drelchkaff krönen lassen will und diese Krönung mit der bereits erwähnten spektakulären Aufführung der »Gala des Incomparables« feiert.[31]

In der Eingangsszene verweist das Dahinsiechen des Gummibaums, vor dem der getötete Rivale Talous aufgebahrt ist, auf den Untergang der rivalisierenden Linie der Königsfamilie, deren Schicksal mit diesem Baum verknüpft ist, während Talou selbst eine Palme als Symbol seiner Linie pflegt, die im Moment seiner Krönung in vollem Saft steht: Vor dem welken Gummibaum schlägt Talou nun sein ›Rad‹, indem er den toten Rivalen symbolisch vor den Augen aller versammelten Zuschauer demütigt.

> Er stellte sogleich das Fläschchen wieder an seinen Ort zurück, stieg die Stufen des Altars hinunter und erreichte mit wenigen Schritten das Laubbett, dem der Gummibaum Schatten spendete. Dort setzte er seinen Fuß auf Yaours Leichnam und stieß einen langen Freudenseufzer aus, während er triumphierend den Kopf

Variation, die eine maximale semantische Differenz erzeugt, vom *Incipit* »Les lettres du blanc sur les bandes du vieux billard« (den Kreidebuchstaben auf die Banden eines alten Billardtisches) zum *Excipit* »Les lettres du blanc sur les bandes du vieux pillard« (den Briefen des weißen Mannes über die Bandens des alten Plünderers) führt (Raymod Roussel, *Comment j'ai écrit certains de mes livres*, Paris: Gallimard Imaginaire 1995, S. 9-35, hier S. 11-13).

30 Im Original vgl. Roussel, *Comment j'ai écrit…*, S. 14: »1° *Roue* (sens de roue de voiture) à *caoutchouc* (matière élastique); 2° *roue* (sens de personne orgueilleuse qui fait la roue) à *caoutchouc* (arbre). D'où le caoutchouc de la place des Trophées où Talou vient faire la roue en posant le pied sur le cadavre de son ennemi.«

31 Die tatsächliche Formulierung »faisant la roue« findet sich dabei allerdings nur im Manuskript Roussels, und zwar in durchgestrichener Form (vgl. Manuscrit autographe, Fonds Roussel NAF 26354, f. 44, digitale Wiedergabe: https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b10085236j/f45.item# [abgerufen am 15.6.2021]). Für diesen Hinweis danke ich Maximilian Gilleßen.

> erhob, als wolle er vor allen Anwesenden den Leichnam des verstorbenen Königs erniedrigen.[32]

Wie schon aus diesem kurzen Textauszug zu erkennen, überschießt die tatsächliche Detailfülle des im Roman beschriebenen und zwei Jahre später auch auf der Bühne des Théâtre Antoine aufgeführten Geschehens bei weitem den von Roussel als Schlüssel für das Verständnis des Textes beschriebenen »procédé«, d.h. das Verfahren der sprachlichen Bedeutungsgenerierung. Auffällig ist dabei insbesondere, dass auch die Namen der Könige Talou und – noch deutlicher – der mit dem Gummibaum verbundene Yaour auf Signifikantenebene auf die ungewöhnliche Häufung von Vokalen in »caoutchouc« verweisen, also selbst in gewisser Weise paronomastische ›Elastizitätseffekte‹ dieses Wortes sind. In der Genealogie der rivalisierenden Linien des Herrschergeschlechts äußert sich diese elastische Ähnlichkeit weiterhin darin, dass sowohl der erste Talou als auch der erste Yaour, denen zahlreiche Nachfahren gleichen Namens folgen, aus einer doppelten Verbindung hervorgegangen sind, die der Urahn des Königsgeschlechts Souann (auch in seinem Namen tauchen die gleichen Vokale auf) gleichzeitig mit zwei spanischen Zwillingsschwestern eingegangen war, welche wiederum an der afrikanischen Küste als Überlebende eines Schiffbruchs gestrandet waren – die Figur des Doppelgängers und der damit zusammenhängenden bedrohlichen Ähnlichkeit prägt also die gesamte Geschichte des Königsgeschlechts und kann ohne allzu große interpretatorische Verrenkungen als Narrativierung sprachlicher Minimaldifferenzen rund um die Vokalzusammenballungen im Wort »caoutchouc« verstanden werden. Raymond Roussel nimmt also, so könnte man zusammenfassend sagen, die sprachliche Elastizität des Kautschuks selbst beim Wort, um die Prinzipien seiner Poetik zu exemplifizieren.

Es ist dabei nicht so, dass Roussel die kolonialgeschichtlichen Hintergründe der Extraktion von Kautschuk ignorieren würde: Die Ausbreitung des Kautschukanbaus von Südamerika auf Afrika und Asien entspricht zu Beginn des 20. Jahrhunderts durchaus einer zeithistorischen Entwicklung, wie überhaupt die Roussels Geschichte zu Grunde liegenden Schifffahrtswege (die europäischen Künstler, die in Afrika stranden, sind ebenso auf dem Weg nach Südamerika wie es wohl die spanischen Zwillinge waren, mit deren Hilfe die Dynastie der verfeindeten Könige Yaour und Talou begründet wurde) an den berüchtigten kolonialen Dreieckshandel zwischen Europa, Afrika und Amerika erinnern. Allerdings ist der Autor der *Impressions d'Afrique* unbekümmert um alle referentielle Genauigkeit, indem er

32 Im Original: »Il remit aussitôt le flacon à son poste, et, descendant les degrés de l'autel, atteignit en quelques pas la litière de feuillage ombragée par le caoutchouc. Là, le pied posé sur le cadavre d'Yaour, il poussa un long soupir de joie, levant triomphalement la tête comme pour humilier devant tous la dépouille du défunt roi.« (Roussel, *Impressions d'Afrique*, S. 23).

die klaren Machtverhältnisse kolonialer Ordnungen der Offenheit seiner sprachlichen Assoziationslogik unterordnet und somit ein phantasmatisches Afrika entwirft, das nicht einfach zum Zerrbild eines primitiven ›Anderen‹ aus europäischer Sicht wird, sondern das die bei Roussel auftretenden Europäer*innen mindestens genauso fremd und exotisch wirken lässt wie die Bewohner*innen des afrikanischen Kontinents und das mit Europa in einem ständigen Überbietungswettstreit um die spektakulärsten Inszenierungen und Spracheffekte tritt.[33] Auch so führen Roussels karnevaleske Umkehrungen kolonialer Formen der Mimikry aber letztlich wieder zurück zu den kolonialgeschichtlichen Grundlagen der Kautschuk-Ästhetik, die nun abschließend noch in Bezug zur außerliterarische Präsenz von Figurationen des Elastischen um 1900 gesetzt werden sollen.

V. Wegschlucken: Der Auftritt von Bibendum

Es ist wohl kein Zufall, dass das Wort ›Kautschuk‹ als Inbegriff für Elastizität in materieller wie auch in sprachlicher Hinsicht gerade um die Jahrhundertwende immer stärker in den Fokus des Theater-, Film oder Lesepublikums rückt, als Kautschukerzeugnisse zunehmend auch in den Alltag einer industrialisierten Massenkultur Einzug halten: Insbesondere ihr Einsatz in der Automobilindustrie sorgt für die Verbreitung und aktualisiert damit die andere mögliche Bedeutung der »roue à caoutchouc«, die Raymond Roussel, selbst ein begeisterter Automobil-Nutzer,[34] in seinem Afrika-Roman stillschweigend zurückstellt, die aber zweifellos immer mitzudenken ist, wenn man die sprachlichen, aber auch die kulturtechnischen Wandlungen des Kautschuk in dieser Zeit untersuchen will.

Die Automobilindustrie setzt Kautschuk freilich nicht nur stillschweigend ein, sie bemüht sich auch, ihn auf ihre Weise mittels Werbung zu inszenieren. So hat das zweifellos berühmteste Kautschuk-Männchen der Geschichte, die Werbefigur »Bibendum« des französischen Reifenherstellers Michelin, 1898 auf einem Werbeplakat der Firma seinen ersten Auftritt (vgl. Abb. 5). Angeblich inspiriert von einem in weißen Stoff eingehüllten Reifenstapel,[35] stößt Bibendum bei einem Bankett mit den Betrachter*innen des Plakats als potenziellen Kund*innen auf deren Gesundheit an. So paart sich die Form eines unförmigen, halb wie ein Wesen aus

---

33 Vgl. hierzu Annie Le Brun, *Vingt mille lieues sous les mots, Raymond Roussel*, Paris: Pauvert 1994, v.a. S. 197f.

34 Vgl. dazu Jörg Dünne, »Vom Stahlelefant zum Wohnmobil: Mobile Lebens- und Schreibarchitekturen bei Jules Verne und Raymond Roussel«, in: *Lebens- und Liebesarchitekturen. Erzählen am Leitfaden der Architektur*, hg. v. Julia Weber u. Gerhard Neumann, Freiburg: Rombach 2016, S. 385-407.

35 Vgl. André Michelin, *L'Enfance de Bibendum ou la fabuleuse histoire des frères Michelin*, Paris: Albin Michel 2013, S. 79-86.



Abb. 5: Plakat, auf dem »Bibendum«, das Werbemännchen der Fima Michelin, erstmals auftaucht (1898)

Reifenringen und halb wie ein Ballen aus Rohkautschuk wirkenden Körpers mit der humanistischen Bildung eines Mannes von Welt, der den Trinkspruch zur Feier seines Namens in lateinischer Sprache ausbringt: Bibendum erinnert somit an einen trinkfreudigen, aber zugleich humanistisch gebildeten Riesen bei François de Rabelais, der mit seinem »grotesken Körper« nach Michail Bachtin[36] sich alle auftretenden Hindernisse unbeeindruckt einverleibt, sie ›wegschluckt‹.

---

36 Vgl. Michail Bachtin, »Die groteske Gestalt des Leibes«, in: ders., *Literatur und Karneval. Zur Romantheorie und Lachkultur*, aus d. Russ. übers. v. Alexander Kaempfe, München: Hanser 1969, S. 15-23.

Bemerkenswerterweise erscheint Bibendums Äußeres ganz im elegant-unschuldigen Weiß des frisch aus tropischen Gummibäumen gezapften Pflanzensafts und nicht im dunklen Schwarz der geräucherten Kautschukballen bzw. der fertigen Autoreifen, die aus der Vulkanisation und der Zumischung zahlreicher Zusatzmaterialien hervorgehen. Es ist augenfällig, dass mit dieser Eingemeindung von Bibendum in eine Tradition einer fröhlichen Franko-Latinität auch ein *whitewashing* der kolonialen Infrastrukturen der Kautschukproduktion einhergeht,[37] das die ›dunklere‹ Seite dieses Rohstoffs in jeder Hinsicht ausblendet. Während einerseits die spektakuläre Elastizität des Materials Kautschuk in jeder Speckfalte des *bonvivant* Bibendum zur Sichtbarkeit drängt, gehört anderseits die Unterschlagung des schmutzigen Prozesses seiner Extraktion ebenfalls zu den unausgesprochenen Voraussetzungen, die die Feier einer Ästhetik der Elastizität in um 1900 überhaupt erst ermöglichen: Bibendum schluckt auch das weg.

37 Éric Panthou, *Les Plantations Michelin au Viêt-nam*, Clermont-Ferrand: La Galipote 2013.

Astramentum ex machina.
Zum Queering kolonialer Schaukultur

Evelyn Annuß

Das Gothaer Ekhof-Theater ist eine der ältesten Barockbühnen, eine Tourist*innenattraktion, angesiedelt im Schloss Friedenstein – mit wundersamen Maschinen, die spektakuläre Auftritte ermöglichen; in diesem Kontext wirft der vorliegende Band die Frage nach Maschinen und Machinationen auf. Nun finden sich, weggeschlossen im Zentraldepot der schlosseigenen naturkundlichen Sammlung, gleich neben dem Ekhof-Theater, koloniale Raubkunst und menschliche Überreste und zeugen von der gewaltförmigen Kehrseite dieses ›barocken Universums‹.[1] In der Gothaer Forschungsbibliothek wiederum werden die von Justus Perthes seit dem 19. Jahrhundert verlegten Karten, Atlanten und Zeitschriften gesammelt, die von der zunehmenden kolonialen Erschließung der Welt zeugen.[2] Die Gothaer Hinterlassenschaften erinnern zusammen betrachtet an jene Epochenschwelle, an jene allmähliche Neuordnung der Dinge, die Michel Foucault zufolge das Repräsentations- und Differenzdenken etabliert und verweisen dabei eben auch auf den von ihm kaum reflektierten kolonialen Hintergrund.[3] Entsprechend möchte ich die Frage nach Maschinen und Machinationen im Zusammenhang aktueller Dekolonisierungsauseinandersetzungen aufgreifen. Mich interessiert

1 Vgl. Andreas Förster, »Kolonialismus: Schädel und Schmuck aus Kolonien in Gotha und Waldenburg«, in: *Frankfurter Rundschau* vom 4. Februar 2021 (https://www.fr.de/panorama/kolonialismus-kolonie-raubkunst-kunst-museum-waldenburg-gotha-90190630.html; abgerufen am 21.04.2021) u. zum gegenwärtigen Forschungsprojekt ders., »Totenschädel in Gotha«, *Bundeszentrale für politische Bildung* vom 10. Februar 2021 (https://www.bpb.de/geschichte/zeitgeschichte/deutschlandarchiv/326830/totenschaedel-in-gotha; abgerufen am 21.04.2021). Als barockes Universum bewirbt die Stiftung Schloss Friedenstein ihre Schätze (https://stiftungfriedenstein.de; abgerufen am 21. April 2021). Zur kolonialen Kehrseite des Maschinentheaters um 1900 siehe auch Jörg Dünne in diesem Band.

2 Vgl. etwa Paul Langhans, *Deutscher Kolonial-Atlas. 30 Karten mit 300 Nebenkarten*, Gotha: Justus Perthes 1897, der sich der »Verbreitung des Deutschtums« in aller Welt widmet.

3 Vgl. Michel Foucault, *Die Ordnung der Dinge*, Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1981. Siehe hierzu auch Sebastian Kirschs Beitrag in diesem Band sowie ders., *Chor-Denken. Sorge, Wahrheit, Technik*, München: Fink 2020.

sowohl das spezifische Fortleben kolonial geprägter Sichtbarkeitsmaschinen[4] in der Moderne als auch deren »Queering« – deren den Charakter des Gemachten exponierende, verfremdende Reflexion und affektive Neubesetzung durch institutionalisierte Rahmungen hindurch.[5] Im Unterschied zu gegenwärtigen Ansätzen, die die grundlegende Kolonialität[6] von Kultur akzentuieren und deren Dekolonisierung durch neue und andere Repräsentationen fordern, möchte ich mit diesem Diskussionsbeitrag eine Lanze für genauere lokale, historische und auch formale Spezifizierungen brechen und nach dem grundlegenden Wandel der Inszenierungsbedingungen von ›Fremdem‹ und ›Eigenem‹ im langen 20. Jahrhundert fragen.

Vor dem Hintergrund aktueller Streitigkeiten über den Umgang mit Geschichte ist mein Ausgangspunkt die Integration der Völkerschauen in eine moderne Industrieausstellung um 1900. In der alteuropäisch-modernen Schaukultur werden zunächst Maschinen und Kolonisierte komplementär in Szene gesetzt; daran zeigt sich gewissermaßen die koloniale Erblast bestimmter Repräsentationspolitiken (I). Doch diese Schaukultur bleibt eben nicht immer die gleiche. In einem zweiten Schritt geht es mir mit Blick auf Josephine Baker daher um die massenkulturelle Verselbständigung exotisierter Bildwelten und den Versuch ihrer Einhegung durch die Propagandamaschinerie der Nazis. Gerade die NS-Politik verkompliziert die Frage nach Darstellungsrassismen in bislang kaum diskutierter Weise und zeigt, warum die aktuelle Rede von Kolonialität und Dekolonisierung im hiesigen erinnerungspolitischen Kontext oft zu kurz greift (II). Was mich am historischen Material also interessiert, ist, wie sich ein modernes, ins Plastische übersetztes Theatrum Machinarium[7] und massenkulturelle Bildmaschinen der Moder-

---

4 So der Begriff von Andreas Wolfensteiner, *Sichtbarkeitsmaschinen. Zum Umgang mit Szenarien*, Berlin: Kadmos 2018.

5 Zur gegenwärtigen affekttheoretischen Neubesetzung der Queer Theory vgl. Katrin Köppert, *Queer Pain. Schmerz als Solidarisierung, Fotografie als Affizierung. Zu den Fotografien von Albrecht Becker aus den 1920er bis 1990er Jahren.* Berlin: Neofelis 2021. Mein Rekurs auf die Queer Theory mobilisiert diese im Folgenden über die Fokussierung auf Geschlechterfragen hinaus und greift damit auf die vorbürgerliche Etymologie von »queer« zurück; vgl. *Oxford English Dictionary*, Oxford University Press 2014. Zum transversalen Verständnis von »queer« vgl. zuletzt Isabel Lorey, *Demokratie im Präsens*, Berlin: Suhrkamp 2021.

6 Vgl. zum m.E. allzu breit gefassten Begriff der Kolonialität Aníbal Quijano, »Coloniality and Modernity/Rationality«, in: *Cultural Studies* 21.2 (2007), S. 168-178. Vgl. demgegenüber die Erinnerung an die weitgehend vergessene transatlantische Geschichte »buntscheckiger Haufen« im revolutionären Atlantik des 18. Jahrhunderts in Peter Linebaugh u. Marcus Rediker, *Die vielköpfige Hydra. Die verborgene Geschichte des revolutionären Atlantiks*, Berlin u. Hamburg: Assoziation A 2008.

7 So zunächst ab Mitte des 16. Jahrhunderts die Bezeichnung für großformatige, illustrierte Maschinenbücher, die den präindustriellen technischen Fortschritt bebildern; vgl. etwa aus dem Katalog der Gothaer Forschungsbibliothek Jacob Leupold, *Theatrum Machinarium, Oder:*

ne zueinander verhalten. Unter den Voraussetzungen technisch-medialer Eskalation soll es schließlich um ein Theater der Gegenwart gehen, in dem die barocken Maschinen, wie wir sie aus Gotha kennen, durch digitale ›Auftritts‹möglichkeiten ersetzt sind. Ich möchte Frank Castorfs *Faust*-Inszenierung (Volksbühne am Rosa-Luxemburg-Platz, 2017) als Versuchsanordnung potenziell multidirektionalen Erinnerns und Durcharbeitens nicht zuletzt überkommener kolonialer Darstellungen vorführen, die durch das digitale Nachleben des barocken Maschinentheaters hindurch koloniale Repräsentationsformen unterläuft und zugleich andere Formen der Affizierung ermöglicht. Bei aller Kritik an den machtstrukturellen Problemen des Gegenwartstheaters, die sich nicht zuletzt an Castorfs maskulinistischer *persona* und den von ihm auf die Bühne zitierten Weiblichkeitsbildern entzündete, hat seine Arbeit, wie sich hier zeigt, zugleich das Potential, verschiedene historische Stränge und Darstellungsformen zu zitieren, zu konfrontieren und zu verdichten. So trägt die *Faust*-Inszenierung zur Frage der Dekolonisierung bei, indem sie das Maschinentheater auf der Höhe zeitgenössischer Videotechnologie mobilisiert, um die Spielenden auch jenseits ihrer Darstellungsfunktion zu ihrem Recht kommen zu lassen und das Potential des neuzeitlichen Theaters ins Gedächtnis zu rufen: das Potential, die Ästhetik der Repräsentation zu queeren und ihr – durch zitierte Stereotype hindurch – ein Gewimmel an Ähnlichkeiten entgegenzusetzen (III).

I. Theatrum Machinarium und Völkerschau

2020 soll der in Südafrika lehrende, in der ehemaligen deutschen Kolonie Kamerun geborene Politologe und Historiker Achille Mbembe den Eröffnungsvortrag zum Theaterfestival Ruhrtriennale halten. *Reflections on Planetary Living*, so der Titel, ist als Auseinandersetzung mit der »Eskalation der Technik und deren Auswirkungen«[8] in der Bochumer Jahrhunderthalle, dem Festivalzentrum, angekündigt. Im Kontext von Mbembes postkolonialer Kritik zielt der Vortrag offenbar auf die heutigen planetarischen Auswirkungen eines *racialized capitalism*, mithin auf das kolonial-extraktivistische Erbe des Kapitalozäns.[9] Als nun der bundesdeut-

---

Schau-Platz der Heb-Zeuge, Leipzig: Zunkel 1725 (http://digitale.bibliothek.uni-halle.de/vd18/content/pageview/12516138; abgerufen am 21.04.2021).

8 https://archiv.ruhrtriennale.de/archiv/2020/de/agenda/262/ACHILLE_MBEMBE/Reflections_On_Planetary_Living/index.html; abgerufen am 21.04.2021.

9 Hinsichtlich seiner Arbeiten zur postkolonialen Kritik vgl. u.a. Achille Mbembe, *Kritik der schwarzen Vernunft*, Berlin: Suhrkamp 2014; ders., *Postkolonie. Zur politischen Vorstellungskraft im gegenwärtigen Afrika*, Wien: Turia + Kant 2020. Vgl. darüber hinaus zu Globalgeschichte des Kapitalozäns und *racialized capitalism* Sven Beckert, *King Cotton. Eine Globalgeschichte des Kapitalismus*, München: Beck 2015; ders., »Das Barbados-Prinzip«, in: *Die Zeit* vom 13. Januar 2021; Jason Moore, »Anthropocene or Capitalocene? On the Nature and Origin of our Ecologi-

sche Antisemitismusbeauftragte Felix Klein wegen Mbembes an anderer Stelle geäußertem Vergleich israelischer Regierungspolitik mit der Apartheid gegen dessen Einladung nach Bochum protestiert, entbrennt ein Streit um die sogenannte deutsche Vergangenheitsbewältigung.[10] Plattformindustriellen Auseinandersetzungsgepflogenheiten entsprechend wird dieser Streit reflexartig als Wettbewerb zwischen Shoahgedenken und Kolonialerinnerung ausgetragen und den ressentimentalen Gesetzen der gegenwärtigen Skandalisierungsökonomie unterworfen.[11] Zugleich zeugt er von den spezifischen Diskursbedingungen im bundesdeutschen Kontext. Mbembes Vortrag findet nicht statt. Schließlich muss die Ruhrtriennale wegen der COVID19-Pandemie ohnehin abgesagt werden.

Nun ließe sich gerade die Ruhrtriennale im Kontext einer Kolonialgeschichte der Schaukultur verorten. Site-specific betrachtet, dient die Einladung Mbembes in die Bochumer Jahrhunderthalle nicht zuletzt deren Re-Historisierung. Die aus alten Industriekathedralen bestehenden Spielstätten nämlich verweisen nicht nur auf den lokalen Raubbau an Ressourcen, sondern sind bereits in ihrer Entstehung an Globalgeschichte gekoppelt: 1902 wird die Jahrhunderthalle, die heute angeblich Ruhridentität symbolisiert, für die »Industrie- und Gewerbeausstellung für Rheinland, Westfalen und benachbarte Bezirke, verbunden mit einer deutsch-nationalen Kunstausstellung Düsseldorf«[12] als Präsentationsraum der Schwerindustrie gebaut. Sie ist also zunächst als eine Art modernes Theatrum Machinarium konzipiert. Unter Beteiligung vor allem der Montanindustrie, des Bochumer Vereins für Bergbau und Gußstahlfabrikation, präsentiert sich Düsseldorf mithilfe der

cal Crisis«, in ders., *Capitalism in the Web of Life. Ecology and the Accumulation of Capital*, London u. New York: Verso 2015, S. 169-192; s. auch Elmar Altvater, »Kapital und Anthropozän«, in: *Re. Das Kapital. Politische Ökonomie im 21. Jahrhundert*, hg. v. Mathias Greffrath, München: Antje Kunstmann 2017, S. 53-69; Satnam Virdee, »Racialized Capitalism: An account of its Contested Origins and Consolidation«, in: *The Sociological Review* 67.1 (2018), S. 3-27.

10 Vgl. zusammenfassend Felix Axster, »War doch nicht so schlimm! Im Streit um den Postkolonialisten Achille Mbembe zeigt Deutschland, wie provinziell seine Erinnerungskultur ist«, in: *der Freitag. Die Wochenzeitung* 22 (2020) (https://digital.freitag.de/2220/war-doch-nicht-so-schlimm; abgerufen am 21.04.2021).

11 Vgl. zum Ressentiment als konkurrenzgesellschaftlicher Ressource Joseph Vogl, *Ressentiment und Kapital. Eine kurze Theorie der Gegenwart*, München: C. H. Beck 2020.

12 Vgl. den 1903 publizierten Katalog *Die Industrie- und Gewerbeausstellung für Rheinland, Westfalen und benachbarte Bezirke, verbunden mit einer deutsch-nationalen Kunstausstellung. Düsseldorf 1902*, Düsseldorf: August Bagel 1903; sowie *Kleiner Führer durch die Industrie- und Gewerbeausstellung, Düsseldorf 1902, mit Plänen von Stadt und Ausstellung*, Düsseldorf: Fr. Dietz 1902. Die Ausstellung findet vom 1. Mai bis zum 20. Oktober 1902 statt. 2017 bis 2019 beschäftigt sich das Stadtarchiv Düsseldorf im Projekt *Von fremden Ländern in eigenen Städten* damit (http://vonfremdenlaendern.de/konzept, abgerufen am 21.04.2021). Auch das Wiener theatercombinat unter der Leitung von Claudia Bosse setzt sich in diesem Rahmen künstlerisch damit auseinander (*Reenacting the Archive*, http://www.theatercombinat.com/projekte/RA/reenactingthearchive.html; abgerufen am 21.04.2021).

Ausstellung neuester Maschinen als Hauptstadt einer modernen Industrienation. Erst 1903 wird die Jahrhunderthalle nach Bochum verlegt, hier bis in die 1960er Jahre als Gaskraftzentrale des Stahlwerks eingesetzt und nach dem Niedergang der regionalen Kohle- und Stahlproduktion schließlich in den zentralen Spielplatz der Ruhrtriennale verwandelt. Damit gerät sie zum Wahrzeichen des Mythos Ruhr, als man die strukturschwache Region nach dem Niedergang der Bergbauindustrie zur Kulturhauptstadt Europas erklärt und ihr so ein neues Image zu verpassen sucht. Mit Hilfe eines international anschlussfähigen Theaterfestivals und entsprechend planetarisch ausgerichtetem Beiprogramm soll nun in den Industrieruinen lokale Identität nachträglich erfunden werden.[13]

Schon die flankierende Kunstausstellung von 1902 ist Teil des *regional marketing*. Die Düsseldorfer Industrie- und Gewerbeausstellung, der sich das Zentrum der Ruhrtriennale verdankt, ist dabei situiert im Kontext einer modernen, zugleich kolonial bestimmten Schauanordnung. Sie knüpft an die Etablierung jener Expositionen an, die ab Mitte des 19. Jahrhunderts nationale Kulturen für ein internationales Massenpublikum in Szene setzen. Entsprechend ist sie bereits Teil des zeitgenössischen, von Ethel Matala de Mazza sogenannten populären Pakts.[14] Als Vorbild fungiert vor allem die 1900 in Paris stattfindende Exposition Universelle, in der man angeblich die ganze Welt betrachten kann. Die von Künstler*innen und Kunsthistoriker*innen um die Jahrhundertwende organisierte und von der Wirtschaft finanzierte Düsseldorfer Ausstellung steht also im Zeichen der Herausbildung einer neuen Massen- und Freizeitkultur, des internationalen Tourismus und moderner Werbestrategien.[15] Nicht nur der siamesische Kronprinz und der deutsche Kaiser – fünf Millionen Besucher*innen kommen nach Düsseldorf. Neben den neuesten Industriemaschinen in den riesigen eigens gebauten Ausstellungshallen gibt es zahlreiche Bier-, Weinrestaurants und Schankstellen, einen Vergnügungspark, zwei Panoramen. Begleiterscheinung jener Wahrzeichen moderner Industriekultur wie die Jahrhunderthalle sind mithin alle möglichen dezentralen Attraktionen auf dem Ausstellungsgelände.

---

13 Vgl. Guido Hiss, *Theater, Mythen, Medien. Ein Versuch*, München: Epodium 2013, S. 151-164 (Kapitel »Das Theater der Schatten«).

14 Vgl. mit Blick auf die Unterhaltungskultur des 19. Jahrhunderts Ethel Matala de Mazza, *Der populäre Pakt. Verhandlungen der Moderne in Operette und Feuilleton*, Frankfurt a.M.: Fischer 2018; siehe auch ihren Beitrag in diesem Band.

15 Die Ausstellung ist Folgemodell der Rheinisch-Westfälischen Industrie- und Gewerbeausstellung von 1880, die damals im Zoologischen Garten gezeigt wird. Vgl. Gottfried Stoffers (Hg.), *Industrie-, Gewerbe- und Kunst-Ausstellung Düsseldorf 1902. Die Industrie- und Gewerbe-Ausstellung für Rheinland, Westfalen und benachbarte Bezirke verbunden mit einer deutsch-nationalen Kunst-Ausstellung Düsseldorf 1902*, Düsseldorf: August Bagel 1903 (Faksimile: https://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/stoffers1903/0001/image; abgerufen am 21.04.2021).

Abb. 1: Nubisches Dorf in der »Industrie- und Gewerbeausstellung für Rheinland, Westfalen und benachbarte Bezirke, verbunden mit einer deutsch-nationalen Kunstausstellung Düsseldorf« (Postkarte), 1902



Der Maschinenpark wird dabei zum Komplement der Machinationen, der täuschenden Erfindungen, vermeintlich authentischer, zugleich exotischer Dorfgemeinschaften, die letztlich ihrerseits wie Ausstellungsstücke platziert und auf Postkarten vermarktet werden. Sie liefern den zeitlos erscheinenden, freilich genuin modernen Gegenpol zur inszenierten Fortschrittlichkeit deutscher Ingenieurskunst. In der sogenannten Kairostraße werden auf dem Ausstellungsgelände von 30 Performer*innen ein arabisches und ein nubisches Dorf präsentiert. Diese stehen im Kontext des zeitgenössischen Orientalismus und der Kolonialbestrebungen auf dem afrikanischen Kontinent.[16] Die Ausstellung wird auch zur kolonialen Propagandamaschine. In der Inszenierung von technischer Überlegenheit einerseits, orientalistischem und afrikanischem Exotismus andererseits, produziert sie,

16 Zur genozidalen Geschichte des deutschen Kolonialismus mit Blick auf Südwestafrika vgl. Joachim Zeller u. Jürgen Zimmerer (Hgg.), *Völkermord in Deutsch-Südwestafrika: Der Kolonialkrieg 1904-1908 in Namibia und seine Folgen*, Berlin: Ch. Links 2016, 3. aktualisierte Auflage; zur Gedenkfrage siehe auch Larissa Förster, *Postkoloniale Erinnerungslandschaften. Wie Deutsche und Herero in Namibia des Kriegs von 1904 gedenken*, Frankfurt a.M.: Campus 2010; und Henning Melber u. Reinhard Kössler, *Völkermord – und was dann? Die Politik deutsch-namibischer Vergangenheitsbearbeitung*, Frankfurt a.M.: Brandes & Apsel 2017.

was gar nicht zu sehen gegeben wird: eine Vorstellung vom symbolischen Kapital deutsch-okzidentaler ›Whiteness‹.[17] Exemplarisch zeigt sich hier die koloniale Prägung moderner Schaukultur.[18]

Um die Jahrhundertwende werden die Kolonisierten also wie eine Art Negativfolie schwerindustrieller Entwicklung ins Bild gesetzt, um die nationale Identität einer fortschrittsorientierten Kolonialmacht zu zelebrieren. Mit den beiden exotisierten Dörfern knüpft die Industrie- und Gewerbeausstellung an die Erbschaft jener Völkerschauen an, die sich in Europa in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts bereits als Spektakelkultur etablieren und über die Präsentation prekarisierter Leute koloniale Ausbeutung legitimieren. Die Ausstellung aber verdeutlicht gerade über diese Exotisierungen und ihren Zusammenhang mit anderen Spektakeln, dass dem Zelebrieren hiesiger maschineller Industrie selbst ein genuin theatraler Charakter innewohnt. Entsprechend korrespondieren die genannten Dörfer auch mit folkloristischen Alpendarstellungen. Durch ihre Situiertheit in einer Art Vergnügungspark brechen diese Dörfer letztlich die Illusion vom authentischen Anderen. »Rheinland, Westfalen und benachbarte Bezirke«, wie es im Ausstellungstitel heißt, werden in Düsseldorf zwar zum *pars pro toto* einer modern inszenierten nationalen Kultur, die die *techné* über eine Art Theatrum der Maschinen für sich reklamiert; doch die Ausstellung präfiguriert zudem gewissermaßen die Verselbständigung ihrer Kehrseite, der exotisierten Bilder, unter den Bedingungen der konsumkapitalistischen Revolution der 1920er Jahre. Diese Bilder nämlich deuten auf jene Attraktionen einer sich zunehmend globalisierenden Massenkultur der Simulakren voraus, die auch die Behauptung deutschen Weißseins als Machination ausweisen und diese gewissermaßen que(e)ren.

II. Transkontinentale Massenkultur und nationalsozialistische Propagandamaschine

Nach den Schocks durch den Ersten Weltkrieg wandelt sich die moderne Schaukultur im Zuge wachsender Mobilität und der Entwicklung neuer Medien rasant.

---

17 Zur Historisierung vgl. Wulf D. Hund, *Wie die Deutschen weiß wurden. Kleine (Heimat)Geschichte des Rassismus*, Stuttgart: Metzler 2017, S. 97-113.

18 Dabei verweist der visuelle Exotismus auch auf das, was der ausgefallene Vortrag Mbembes vermutlich zur Sprache gebracht hätte: die anhaltende Fortsetzung der – mit Marx gesprochen – ursprünglichen Akkumulation im globalisierten Extraktivismus und die damit einhergehende moderne Vorstellung von Natur, die auch die menschliche (Re-)Produktionskraft als ›natürliche‹ Ressource erscheinen lässt. Zum Zusammenhang von ursprünglicher Akkumulation, geschlechtlicher Arbeitsteilung und deren Fortleben in kolonialer Ausbeutung vgl. Silvia Federici, *Caliban und die Hexe: Frauen, der Körper und die ursprüngliche Akkumulation*, Wien: Mandelbaum 2018.

Gerade die sogenannten kleinen Formen, wie etwa die Revuen, bringen die kolonial geprägten Verhältnisse ein wenig zum Tanzen. Allegorie dieses Wandels ist Josephine Baker. 1925 tritt sie in der *Revue nègre* erstmals in Europa auf, löst als Ikone eines hybriden Kulturimports aus der neuen Welt im alten Europa eine Art Hysterie aus und wird mit ihrem versilberten Bananenrock als letzter Schrei transkontinentalen, freilich seinerseits exotistischen ›Barbarentums‹ beworben.[19] Entsprechend korrespondiert ihr Image mit der zeitgenössischen massenmedialen Proliferation der Bilder in Fotografie, Film und Reklame. Baker lässt – beim Tanzen die Augen rollend und Versatzstücke aus Minstrel Shows parodierend – Völkerschauen und ›Eingeborenendörfer‹ gewissermaßen alt aussehen und übersetzt sie in eine moderne Ethnic-Drag-Show.[20]

Untergründig zitiert Baker durch die Verweise auf den Völkerschau-Exotismus hindurch mithin auch jenes US-amerikanisch geprägte popkulturelle Format, in dem vor allem weiße Musiker mit grotesk geschwärzten Gesichtern auftreten und das im Lauf des 19. Jahrhunderts zunehmend mit der rassistischen Abwertung der schwarzen Bevölkerung assoziiert ist.[21] Vor dem Hintergrund der Flucht afroamerikanischer Performer*innen vor Segregation und rassistischer Gewalt in die europäischen Metropolen aber gewinnt genau dieses Zitat Mitte der 1920er Jahre in Kontinentaleuropa eine eigene Funktion und zielt gerade nicht auf bloße Invektivität. Die grotesk überzeichnete Auftrittsform wird im Rekurs auf eine Kreolisierungsprozesse feiernde Musik- und Bewegungskunst, für die auch Baker steht, hier vielmehr zum Werbemittel für etwas Neues, Transkontinentales, das dem nationalen Denken widerstreiten soll. Wie eine Art Wunschmaschine zeigt sie, in den europäischen Nachkriegs-Kontext versetzt, das potenzielle Ende von Traditionsgemeinschaften und die Möglichkeit neuer Wahlverwandtschaften in der Moderne an.

Exotisierungen sind also nur ein Teil von Bakers Auftrittsform und werden durch den Einsatz ihres eigenen Körpers deutlich im Modus des Als-ob, in ihrer Artifizialität, lesbar gemacht. Dabei exponiert sie die transkulturellen Schnittstellen performativer Künste. Entsprechend tritt sie auch im Film in einem lederhosenartigen Kostüm auf und tanzt letztlich gegen die vermeintliche Unähnlichkeit

19 Zum neuen Barbarentum als Absage an den Nationalismus jener Generation, die den Ersten Weltkrieg vom Zaun gebrochen habe, vgl. Walter Benjamin, »Erfahrung und Armut«, in ders., *Gesammelte Schriften II.2*, Berlin: Suhrkamp 1991 (1933), S. 438-463, hier S. 451. Vgl. zur Kritik der Hypostase der Hybridität mit Blick auf die USA allerdings Tavia Nyong'o, *Amalgamation Waltz. Race, Performance and the Ruses of Memory*, Minneapolis: University of Minnesota Press 2009.

20 Zur Begriffsprägung vgl. Katrin Sieg, *Ethnic Drag. Performing Race, Nation, Sexuality in West Germany*, Ann Arbor: The University of Michigan Press 2009.

21 Vgl. Eric Lott, *Love and Theft. Blackface Minstrelsy and the American Working Class*, New York u. Oxford: Oxford UP 1993.

von Charleston, Polka und Schuhplatteln an.[22] Anders als die Völkerschauen stellen Bakers Auftritte also weiße Überlegenheit und deren vermeintliche kulturelle Reinheit für ein ›bioeuropäisches‹ Publikum in Frage. Denn sie feiern eine ungeerdete Show-Kultur, in der es offenkundig weniger ums vermeintlich Authentische als um *techné* im Sinne von tänzerischer Kunstfertigkeit geht. Exotisierte weibliche Nacktheit wird so zur visuellen Oberfläche im aufkeimenden Konsumkapitalismus, in dem bereits alles Mögliche gleichzeitig zitierbar erscheint und dessen zeitgenössische Analyse gewissermaßen auf die performativitätstheoretischen Überlegungen der Queer Theory vorausdeutet.[23]

Siegfried Kracauer etwa beschreibt diese moderne Oberflächenkultur mit Blick auf die zeitgenössischen Massenornamente in seinem Essay von 1927. In jenem Jahr, in dem Baker auf dem Höhepunkt ihrer Karriere angelangt ist, liest er auch die Revuen als Zeichen eines neuen Kults der Leere.[24] Dieser ist für Kracauer nicht nur Ausdruck kapitalistischer Vergesellschaftung, sondern hat zugleich das Potential, zu einem performativen Verständnis der sozialen Verhältnisse beizutragen; denn die lebenden Ornamente scheinen nicht geeignet, um Blut und Boden als unmittelbar gegeben darzustellen.[25] Sie exponieren vielmehr das Moment kollektiver Praxis. Das Potential der Oberflächenästhetik verdeutlichen nun nicht nur die ornamentalen Auftrittsformen, sondern eben auch die Inszenierungsformen Bakers: Sie wird zur tanzenden Allegorie von kolonialen Images und kreolisierten Sounds, die längst ein unkontrollierbares Eigenleben entwickelt haben und die Grenzziehungen zwischen schwarz und weiß unterminieren, weil sie der Substanzialisierung des Visuellen widerstreiten und als neue Bewegungskunst die Affekte mobilisieren.

Entsprechend wird auch Baker von den Nazis als Ikone massenmedial verbreiteter ›Entartung‹ attackiert. Über 30 Jahre nach der Düsseldorfer Industrieausstellung greift die Nazi-Propaganda auf die Entgegensetzung von überlegener eigener Technik und exotischem Anderen zurück, um sie neuerlich mit Signifikanz aufzuladen und zugleich deutlicher voneinander zu trennen. 1937 findet in Düsseldorf, wo Baker 1953, wenige Jahre nach dem Zusammenbruch des NS, ihr Comeback feiern wird, die Ausstellung *Schaffendes Volk* statt.[26] Wird darin die arbeitende Volksgemeinschaft gefeiert, ist ein ›Eingeborenendorf‹ – nun räumlich getrennt – nur

22 Siehe Henri Étiévants und Mario Nalpas' *La sirène des tropiques*, F 1927.

23 Vgl. Anne Anlin Cheng, *Second Skin. Josephine Baker and the Modern Surface*, Oxford: Oxford UP 2013.

24 Vgl. Siegfried Kracauer, *Das Ornament der Masse*, Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1977 (1927), S. 50-63, hier S. 61.

25 Vgl. demgegenüber zu den späteren Massenornamenten der Nazis Evelyn Annuß, *Volksschule des Theaters. Nationalsozialistische Massenspiele*, München: Fink 2019.

26 Siehe http://schaffendesvolk1937.de (abgerufen am 21.04.2021).

mehr im Zoo zu sehen. Es geht der Propaganda darum, das Image der Volksgemeinschaft zu optimieren und einzuhegen. Mit der Abwertung und Exotisierung der vermeintlichen Naturstämme, die den ausbeutbaren Ressourcen zugeordnet werden, aber ist es für die Nazis nicht mehr getan. Amalgamation, Revue wie Operette werden vor dem Hintergrund selbst prekär gewordenen Deutschtums als Produkt jüdischer Verschwörungen verkauft. Mit modernsten Mitteln reagiert die Propaganda auf eine massen- beziehungsweise medienkulturelle Entwicklung, die die Blut- und Bodenideologie und das erweiterte Familienmodell der Volksgemeinschaft offenkundig ad absurdum führt, die Inszenierung von vermeintlichen Naturvölkern in der Grauzone zwischen ethnologischer Schau und Jahrmarktattraktion längst deutlich als Theater ausweist und die kolonial bedingte Differenzierung zwischen ›uns‹ und ›den anderen‹ zunehmend durcheinanderbringt.

Wiederum in Düsseldorf initiiert der Generalintendant des Weimarer Nationaltheaters Hans Severus Ziegler 1938, einige Monate vor der Pogromnacht, die Ausstellung *Entartete Musik* im Rahmen der Reichsmusiktage.[27] Darin wird versucht, deutsche Kultur zu profilieren, indem die Propaganda von der Operette bis zur neuen Musik alles abwertet, was dem Phantasma einer in Blut und Boden verwurzelten arischen Volksgemeinschaft und ihrer vermeintlich organisch gewachsenen künstlerischen Alleinstellungsmerkmale entgegensteht. Hier nun wird auch deutlich, dass die Nazipropaganda sich gerade nicht einfach in eine Darstellungsgeschichte des kolonialen Exotismus einreiht. Die Propagandamaschine der Nazis nämlich dient, anders als das nationalistische Ausstellungswesen um 1900, der Generierung massenkultureller Bilder, die ihrerseits als Affekttrigger fungieren und Differenzpolitik auf Leute ausdehnen, deren Körper visuell überhaupt nicht markierbar sind.

Die Ausstellungswerbung zielt dabei auf Images zeitgenössischer, sich globalisierender Massen- und Medienkulturen, die bestehende biopolitische Grenzziehungen offensiv untergraben und von der Verselbständigung der neuen Schaukultur zeugen.[28] In diesem Fall handelt es sich um ein transkontinental codiertes

---

27 Siehe den Essay von Hans Severus Ziegler, *Entartete Musik. Eine Abrechnung*, Düsseldorf 1938 (https://archive.org/details/EntarteteMusik_758/mode/2up; abgerufen am 21.04.2021); vgl. hierzu Albrecht Dümling u. Peter Girth (Hgg.), *Entartete Musik. Dokumentation und Kommentar zur Düsseldorfer Ausstellung von 1938*, Düsseldorf: dkv 1993, 3. überarbeitete und erweiterte Auflage; Albrecht Dümling, *Das verdächtige Saxophon. »Entartete Musik« im NS-Staat. Dokumentation und Kommentar*, Regensburg: ConBrio 2015, 5. Auflage. Vgl. zum Münchener, vom Propagandaministerium organisierten Vorläuferprojekt *Entartete Kunst* den Katalog zur Ausstellung im Haus der Kunst: Peter-Klaus Schuster (Hg.), *Die ›Kunststadt‹ München 1937. Nationalsozialismus und ›Entartete Kunst‹*, München: Prestel 1987.

28 Vgl. ergänzend Evelyn Annuß, »Blackface and Critique«, in: *Forum Modernes Theater* 29, 1.2 (2019): S. 64-72.

Bildzitat: 1927 wird Ernst Kreneks Skandal-Oper *Johnny spielt auf* mit der Figur eines afroamerikanischen Jazzmusikers illustriert.[29] Die Werbung für die Ausstellung *Entartete Musik* zitiert Kreneks Plakat und ersetzt die Blume im Knopfloch des schwarzen Musikers durch einen Judenstern.[30] Das ins Zoomorphe verzerrte Gesicht zitiert das groteske Blackface der Minstrel-Tradition als Marker einer transatlantischen Moderne, zielt im Ausstellungskontext allerdings nicht primär auf die rassistische Abwertung schwarzer Menschen, sondern über Bande gegen die vermeintliche jüdisch-internationalistische Bedrohung ›arischer‹ Überlegenheit. Die so beworbene Ausstellung nimmt entsprechend neben Krenek nicht Baker als schwarze Performerin, sondern etwa Arnold Schönberg oder auch Paul Hindemith ins Visier – also weiße männliche Vertreter einer neuen Musik, die als intellektualistisch, technizistisch, daher als jüdisch und somit als undeutsch gilt. Ihr nun wird zugeschrieben, auch Wegbereiter des »Jazz« in Europa zu sein und damit transkontinentaler *miscegenation* den Boden zu bereiten.[31] Das Minstrel-Zitat der Nazis zum Zweck antisemitischer Propaganda ist also weniger repräsentationspolitisch als allegorisch lesbar und lässt in der Tat nach multidirektionalen Historisierungsmöglichkeiten fragen, wie sie etwa Michael Rothberg gegen Formen kompetitiven Gedenkens einklagt.[32]

III. Multidirektionales Maschinentheater: Queering the Canon

Während der eingangs skizzierte erinnerungspolitische Streit um Mbembes Auftritt im Rahmen der Ruhrtriennale Kolonial- und NS-Geschichte in Konkurrenz zueinander bringt, ermöglicht gerade das Theater, zumindest in seinen besseren Momenten, historisches Material zur Selbstverständigung zu verdichten, zu reperspektivieren und zur Auseinandersetzung mit seinen Relationen herauszufordern. Ausgerechnet die Abschiedsinszenierung eines ›alten weißen Mannes‹, den ein Teil des Feuilletons mit einem überholten, feudalen Intendantenmodell identifiziert und der seitdem durch ebenso kalkulierte wie idiotische Interviewäußerungen das

29 Vgl. Jonathan O. Wipplinger, *The Jazz Republic. Music, Race and American Culture in Weimar Germany*, Ann Arbor: University of Michigan Press 2017, S. 127-128. Siehe das Titelbild unter https://de.wikipedia.org/wiki/Jonny_spielt_auf (abgerufen am 21.04.2021).

30 Siehe das Cover von Zieglers Broschüre zur Ausstellung *Entartete Musik*: https://de.wikipedia.org/wiki/Entartete_Musik (abgerufen am 21.04.2021).

31 Vgl. etwa Carl Hannemann, »Der Jazz als Kampfmittel des Judentums und des Amerikanismus«, in: *Musik in Jugend und Volk*, 1943, S. 57-59, Faksimile in Albrecht Dümling (Hg.), *Das verdächtige Saxophon*, Regensburg: ConBrio 2015, S. 49-51.

32 Vgl. Michael Rothberg, *Multidirectional Memory. Remembering the Holocaust in the Age of Decolonization*, Stanford: Stanford UP 2009.

Stereotyp gestrigen, bio-europäischen Machotums bedient,[33] hat die Relation von Kolonialität und NS-Geschichte in einem Experiment überbordenden, im weitesten Sinn queeren Zitierens für die Bühne bearbeitet. Gegenwärtigen Vorstellungen von dekolonialer Reinigung[34] begegnet diese referenziell offensiv ausfransende, alles Mögliche verknüpfende Versuchsanordnung mit der Messiness kollektiven Erinnerns und Durcharbeitens. Sie tut dies auf der Höhe technischer Entwicklung und operiert gewissermaßen als digitales Erbe des barocken Maschinentheaters. Und genau dadurch gewinnen die Körper auf der Bühne schließlich einen eigenen Spielraum, der sie der Unterwerfung unter ihre Darstellungsfunktion und damit auch unter ihre gesellschaftlich bedingten Markierungen entzieht.

Über dieses nachmoderne Maschinentheater, in dem die Spielenden allmählich als echtzeitliche Transposition ihrer Videobilder auf der Bühne in Erscheinung treten, wird 2017 die zeitgenössische Proliferation digitaler Bildwelten adressiert und deren historische Prägung aufgerufen. Frank Castorfs siebenstündige *Faust*-Adaption für die Berliner Volksbühne am Rosa-Luxemburg-Patz führt dabei Goethes *persona* der werdenden Unternehmerfigur – des Arschlochs, wie Carl Hegemann Faust nennt[35] – auch wie eine Art Parodie der eigenen Demontage als ewiger Intendant der Volksbühne vor, fragt mithin nach dem gegenwärtigen gesellschaftlichen Strukturwandel und seinen institutionellen Konsequenzen für das Gegenwartstheater. Von *Faust* als *dem* deutschen Klassiker ausgehend, der als Drama der Moderne zugleich die bürgerliche Repräsentationsästhetik schon wieder untergräbt,[36] konfrontiert und verwebt Castorf sein heterogenes Material so, dass gerade diese Inszenierung einander widerstreitende, intersektionale Perspektiven ermöglicht und hierzu Verweise auf Kolonial- und NS-Geschichte verwebt. Die Zeitlichkeit des Dargestellten ist denn auch weniger *straight*[37] im Sinne dramatischer Narration als *queer*, indem sie Vergangenes aus unterschiedlichen Epochen,

33 Vgl. Frank Castorf im Interview mit Christine Dössel, »Es ist so wie mit einer Liebe, die vorbei ist«, in: *Süddeutsche Zeitung* vom 28. Juni 2018.

34 Vgl. die Abschaffung des Classics Departments an der Howard University, der ersten schwarzen Universität der USA; zur Kritik vgl. Colonel West und Jeremy Tate, »Howard University's Removal of Classics is a Spiritual Catastrophe«, in: *Washington Post* vom 19. April 2021. (https://www.washingtonpost.com/opinions/2021/04/19/cornel-west-howard-classics/; abgerufen am 21.04.2021).

35 So Carl Hegemann, »Mit welcher Freude, welchem Nutzen willst du den Cursum durchschmarutzen«, in: *Wie man ein Arschloch wird. Kapitalismus und Kolonisierung*, hg. v. Volksbühne am Rosa-Luxemburg-Platz., Berlin: Alexander 2017, S. 8-13, hier S. 8.

36 Vgl. Michael Jäger, *Goethes »Faust«. Das Drama der Moderne*, München: Beck 2021; zur visuellen Politik des bürgerlichen Theaters Ulrike Haß, *Das Drama des Sehens. Auge, Blick und Bühnenform*, München: Fink 2005; siehe zu dessen Vorgeschichte auch den Beitrag in diesem Band.

37 So die Formulierung u.a. von Stephen Farrier, »Playing with Time: Gay Intergenerational Performance Work and the productive Possibilities of Queer Temporalities«, in: *Journal of Homosexuality* 62 (2015), S. 1398-1418, hier S. 1400.

physische Gegenwart und die Frage nach Zukunft offensiv szenisch verschränkt und die nationale Repräsentationsanrufung durch den zitierten Klassiker mithilfe ständiger referenzieller Verirrungen untergräbt. Um nun die Relation von Kolonial- und NS-Referenzen dieser Inszenierung zu verstehen, bedarf es zunächst einer genaueren Bestimmung ihrer ästhetischen Form, des Verhältnisses von Bild und Auftritt, der selbstreflexiven Elemente von Goethes Stückvorlage, von deren Anreicherung mit verwandtem Material und schließlich der leibhaftigen Verselbständigung subalterner Figuren auf der Bühne.

Aleksandar Denić gibt dem Ensemble einen multiplen Spielraum. Er hat eine von außen nostalgisch anmutende, in ihrer technischen Ausstattung zugleich zeitgemäße maschinelle Anordnung gebaut, die das figurale Auftreten aus einem düsteren Kasten mehrperspektivisch erkundbar macht. Mitten auf die Drehbühne, ihrerseits Allegorie laufender Bilder, stellt Denić ein dunkles mehrstöckiges Gebäude mit vielen Öffnungen, in dem weite Teile des Stücks vor der Kamera gespielt werden; daneben sieht man den Eingang in den Untergrund, zur Metrostation Stalingrad. Die U-Bahn-Szenen wiederum werden deutlich von anderswo, aus dem Foyer, gefilmt und unterstreichen dadurch sowohl die Bezugnahme auf andere Räume als auch die permanente Verschiebung der Blickwinkel durch die Kamera.[38] Zu Beginn zeigt das drehbare Haus, aus dem die Spielenden später auf der Bühne erscheinen und in das sie dann immer wieder verschwinden, einen mit L'ENFER überschriebenen, Arthur Rimbaud zitierenden Höllenschlund. Die an einen Film noir erinnernden Schmuddelfassaden und ausgewählte Innenwände wiederum sind mit Plakaten gepflastert, die unter anderem für eine Kolonialausstellung, Josephine Baker oder imaginäre Trashfilme aus der Nachkriegszeit werben. Einige dieser auf unterschiedliche Epochen des 20. Jahrhunderts verweisenden, der Straßenszene angehörenden Fassadenbilder verwandeln sich später in Screens, um das Spiel dahinter in Echtzeit zu übertragen. Der so gestaltete Raum erkundet gewissermaßen unser mediales Ökosystem durch die Zitation des 20. Jahrhunderts hindurch, durch Verweise auf Menschenzoos und die massenkulturelle Verselbständigung exotisierter Bilder. Das Spiel auf der Bühne wiederum konfrontiert die analogen wie digitalen Bildwelten mit den leibhaftig versammelten Körpern.[39]

Als Film setzt dieses in seiner Formspezifik die Zentralperspektive querende Theater in einer Art Rotlichtspelunke ein, gedreht hinter dem Höllenschlund

38 Zu diesem bestimmenden Moment der von den Bühnenarbeiten Bert Neumanns geprägten Volksbühne vgl. mit Blick auf die hierin korrespondierenden Arbeiten René Polleschs Bettine Menke, »im auftreten/verschwinden – auf dem Schauplatz und anderswo«, in: *Zeitschrift für Medien- und Kulturforschung* (ZMK) 7.1 (2016), S. 185-200.

39 Zum Zusammenspiel digitaler und analoger Darstellungsweisen im Kontext der Volksbühne vgl. Carl Hegemann, *Dramaturgie des Daseins*, Berlin: Alexander 2021, S. 171.

des Bühnenhauses. Man hört zunächst Martin Wuttke als Popanz des alten weißen Mannes hinter einer Greisenmaske debil und erst allmählich verständlich die Blankverse aus dem *Faust* lallen, bevor er überhaupt aus dem Bildschirm sprechend sichtbar wird. Er invertiert gewissermaßen, so ließe sich das im Kontext der Kolonialreferenzen lesen, die zeitgenössische hegelsche Projektion auf die afrikanische ›Kindernation‹.[40] Deutlich werden die Spielenden, wie sich an Wuttkes digitaler Erscheinung exemplarisch zeigt, als Videogespenster eingeführt, um dann erst ihre Körper auf die Bühne zu tragen und sich dort wie bewegliche Skulpturen im Raum zu verselbständigen – aufeinander oder auch auf die Publikumsreaktionen Bezug nehmend. Durch die mediale Anordnung wird das Moment des leibhaftigen Auftretens, des Auf-die-Bühne-Kommens, und damit auch der mit allen Anwesenden geteilte Raum reflektierbar.[41] Die herbeizitierten Klischeebilder erinnern hierbei überdeutlich daran, wie wir auch die spielenden Körper mithilfe jener Vorstellungen lesen, die wir, auf unterschiedliche Weise, bereits mitschleppen. Solche präfigurierten Projektionen ins Gedächtnis rufend, setzt Castorf denn auch nicht mit dem Anfang des *Faust*, sondern ›hinterszenisch‹ und über Video vermittelt unter anderem mit dem Text der Homunculus-Szene aus dem Laboratorium Wagners im zweiten Teil ein: »Es wird ein Mensch gemacht,«[42] heißt es, an das hermaphroditische Wesen hinter Glas erinnernd, mit dem *Faust* zum einen das theatrale Auftreten selbst zur Sprache bringt, zum anderen den Ausblick auf ein – prekäres – postgenealogisches Fortleben jenseits heteronormativer Zweigeschlechtlichkeit erprobt.[43] Man kann diese Akzentuierung des *Faust* ebenso metamedial wie als geschlechterpolitisch queere Referenz lesen. Insofern steckt, wie Castorf zeigt, im *Faust* mehr Potential als es seine repräsentative Funktion für den deutschen Kanon nahelegt.

So ist denn auch der Widerstreit gegen die Anästhetisierung[44] dramatischer Darstellung im *Faust*-Projekt bereits mehrfach angelegt. Goethe untersucht die Voraussetzungen der Figur des tätigen Menschen auf der Bühne und deren

---

40 Vgl. Georg Wilhelm Friedrich Hegel, »Vorlesungen über die Philosophie der Geschichte«, in ders.: *Georg Wilhelm Friedrich Hegel: Werke. Auf der Grundlage der Werke von 1832-1845 neu edierte Ausgabe*, Redaktion Eva Moldenhauer u. Karl Markus Michel, Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 1979 (Bd. 12), S. 120.

41 Vgl. zum Auftritt Juliane Vogel u. Christopher Wild (Hgg.), *Auftreten. Wege auf die Bühne*, Berlin: Theater der Zeit 2014.

42 Johann Wolfgang von Goethe, *Faust*, in: ders., *Werke*, hg. v. Erich Trunz, München: dtv 1998 (Bd. 9), V. 6835.

43 Vgl. zum Abschied von der reproduktiven Genealogie Ulrike Haß, *Kraftwerk Chor*, Berlin: Theater der Zeit 2020.

44 Vgl. Juliane Rebentisch, *Die Kunst der Freiheit. Zur Dialektik demokratischer Existenz*, Berlin: Suhrkamp 2012, S. 344.

Relation zu den subalternen *personae*, die ihn umgeben und im figuralen Gewimmel des zweiten Teils Überhand nehmen. Am Erscheinen des Pudels und seiner Verwandlung im Studierzimmer ist das bereits von Juliane Vogel skizziert worden:[45] Während des Osterspaziergangs wird ein unbestimmter, sich indirektional bewegender schwarzer Körper in der Dämmerung aus der Perspektive von Faust und seinem Schüler Wagner beschrieben. Die beiden kommentieren, wie das In-Erscheinung-Treten dieses Körpers erst allmählich lesbar wird und ihnen schließlich wie ein streunendes dunkles Tier mit wolligem Fell vorkommt, in dem andere unbestimmbare Figuren verborgen sein mögen.[46] Bei Goethe, der sein Stück an der Schwelle zur Neuzeit ansiedelt, leben gewissermaßen die von Michel Foucault sogenannten »Gespinste der Ähnlichkeiten«[47] fort, die das Repräsentationsmodell personaler Darstellung um 1800 im bürgerlich-patriarchalen Drama zu bannen sucht. Juliane Vogel hat die Pudelszene, in der die halbkonturierte, schwarze Figur sich prozessual von ihrem Grund zu lösen beginnt, als Rekonstruktion der morphologischen, vom Drama verdrängten Krise eines Bühnenauftritts analysiert.[48] Die zum wandernden Gelehrten mutierende Figur, deren anthropomorphe Gestalt Faust später als des Pudels Kern fehldeutet, erweist sich so ihrerseits als Reflexionsfigur des Auftretens, die die Deterritorialisierung der Szenen, die Sprengung ihres narrativen Rahmens und der geordneten Wege auf die Bühne im zweiten Teil vorwegnimmt. Dabei wird der Pudel, an dem potenziell alle möglichen Figurationen hängen, als quasi okkulte Kehrseite der gestalthaften *dramatis persona* vorgeführt.

Goethe gerät das Zoomorphe im ersten Teil des *Faust* zur teuflischen Machination, die zugleich den allegorischen Hintergrund der dramatisierten Gestalt offenbart. Während das Zoomorphe heute mit dem kolonialen B(l)ackground der Aufklärung in Verbindung gebracht wird,[49] steht bei Goethe erst der zweite Teil unter dem Eindruck europäischer Expansion. Der Beginn des fünften Akts, die Szene von Philemon und Baucis, verschiebt die Perspektive auf Fragen der Landnahme und verweist auf das Verhältnis von ursprünglicher Akkumulation und Kolonialis-

45 Vgl. Juliane Vogel, »›Nebulistische Zeichnungen‹. Figur und Grund in Goethes Weimarer Dramen«, in: *Der Grund. Feld des Sichtbaren*, hg. v. Matteo Burioni u. Gottfried Böhm, München: Fink 2012, S. 316-328.

46 Vgl. den Kommentar zum Pudelfell von Albrecht Schöne in Johann Wolfgang von Goethe, *Faust. Texte und Kommentare*, Frankfurt a.M.: Insel 2003, S. 243.

47 Foucault, *Die Ordnung der Dinge*, S. 87.

48 Vgl. Juliane Vogel, »›Nebulistische Zeichnungen‹. Figur und Grund in Goethes Weimarer Dramen«.

49 Zur Verschränkung von Zoomorphem und Kolonialrassismus vgl. Zakiyya Iman Jackson, *Becoming Human. Matter and Meaning in an Antiblack World*, New York: New York UP 2020.

mus.[50] Und auch das Erscheinen der Lemuren, die Fausts Grab schaufeln, ließe sich auf die von Mbembe so bezeichnete *conditio nigra* kolonialer, ›bloßer‹, Arbeit beziehen.[51]

Die ästhetische Form von Castorfs Inszenierung schreibt nun an Goethes Auftrittsreflexionen fort, indem nachträglich Herbeizitiertes die am Schluss des Faust-Projekts angedeutete koloniale Dimension der Titelfigur evoziert. Castorf nämlich verschränkt Goethe mit dem Dekolonisierungsdiskurs der Nachkriegszeit. Verwendet wird Frantz Fanons 1959 erstmals veröffentlichter, quasi präfeministischer Text *L'Algerie se dévoile* über die Entschleierung ›der algerischen Frau‹ im Guerillakampf gegen die französische Kolonialmacht; und auch dessen Zelluloidkomplement, Gillo Pontecorvos Spiefilm *La battaglia di Algeri* von 1966, wird ausführlich zitiert.[52] Man sieht während der Inszenierung auf dem Screen, wie algerische Guerillera belebte Cafés in die Luft jagen, nachdem sie zuvor den Hijab vor der Kamera abgenommen und sich die Haare modern frisiert haben. Die Entschleierung wird hier zur Maske der Revolution. Heute wirken diese dekolonialen Männerphantasien von entschleierten Frauen, in denen sich offenkundig nicht bloß die ›sexuelle Revolution‹ ankündigt, sondern auch die Kolonialpornografie fröhlich fortzuleben scheint,[53] einigermaßen irritierend. Castorf konfrontiert sie auf der Bühne mit in Serie gegangenen, sich ihrerseits verselbständigenden Gretchen-Figuren in Baker-Kostümen, gespielt von Valery Tscheplanowa und später auch von Thelma Buabeng, die Nacktheit weniger als Personifikation der Revolution denn als skulpturale Oberflächenästhetik zitieren. Zugleich kann man die von Pontecorvo entwendete Bombenszene heute nicht mehr sehen, ohne an die eigene Angst vor Terroranschlägen in den Metropolen zu denken. So lässt dieser *Faust* auch nach dem eigensinnigen Nachleben (de-)kolonialen Terrors fragen, nach dem Jenseits des Zitierten aus der Zeit vor der Frauenbewegung der 1970er Jahre.

Das Zitat imaginierter dekolonialer Weiblichkeit wiederum wird in der vielleicht eindrücklichsten Szene dieser *Faust*-Produktion mit der Erinnerung an die

---

50 Vgl. den 5. Akt des zweiten Teils von Goethes *Faust*. Vgl. zur Kolonialreferenz auch Sebastian Kaiser, »Wozu die ganze Rackerei«, in: *Wie man ein Arschloch wird. Kapitalismus und Kolonisierung*, hg. v. Volksbühne am Rosa-Luxemburg-Platz, Berlin, Alexander 2017, S. 65-74; Michael Jaeger, *Fausts Kolonie. Goethes kritische Phänomenologie der Moderne*, Würzburg: Königshausen und Neumann 2011.

51 Vgl. zur *conditio nigra* Mbembe, *Kritik der schwarzen Vernunft*, S. 18; zur Schwärzung von Arbeitskraft im kolonialen Zusammenhang und deren Reduktion auf ›bare labor‹ vgl. Elizabeth Maddock Dillon, *New World Drama. The Performative Commons in the Atlantic World, 1694-1849*, Durham: Duke UP 2014, S. 134.

52 Vgl. Frantz Fanon, *Der Schleier*, Wien: Turia + Kant 2017; Gillo Pontecorvo, *Battle of Algiers*, I 1966.

53 Vgl. zu den Kolonialpostkarten entkleideter algerischer Frauen Malek Alloula, *The Colonial Harem*, Minneapolis: University of Minnesota Press 1986.



Abb. 2: Kader Traoré in Frank Castorfs Faust, Berliner Volksbühne am Rosa-Luxemburg-Platz, 2017



Shoah verschränkt. Castorf verwendet Paul Celans ihrerseits kanonisch gewordene *Todesfuge*. Der Text korrespondiert in dieser Konstellation mit Fanon und Pontecorvo. Denn Celan hatte seine Relektüre Goethes ans Frauenhaar geknüpft – »dein goldenes Haar Margarete/dein aschenes Haar Sulamith«[54] – und so untergründig Schönes Verweis auf die nicht im Kern, sondern im Fell des Pudels potenziell verborgenen Figurationen vorwegnehmend auf Gretchen verschoben. Wie er in seiner Bremer poetologischen Rede von 1958 ausführt, ist seine Arbeit an und mit der deutschen Sprache Widerstreit gegen den Versuch der Nazis, noch die Spuren der Ermordeten auszulöschen.[55] Celan mobilisiert die durch die Genozidgeschichte »›angereicherte‹« Sprache im Zitat des klassischen deutschen Kanons als Zeugin der Toten. In Castorfs *Faust* rappt der in Ouagadougou geborene Performer Kader Traoré »Schwarze Milch der Frühe«[56] in kreolisiertem Französisch und zitiert

---

54 Vgl. Paul Celan, »Todesfuge«, in ders.: *Gesammelte Werke*, hg. v. Beda Allemann u. Stefan Reichert unter Mitwirkung v. Rolf Bücher, Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1986 (Bd. 1), S. 42.

55 Paul Celan, »Ansprache anläßlich der Entgegennahme des Literaturpreises der freien Hansestadt Bremen«, in ders.: *Gesammelte Werke*, hg. v. Beda Allemann u. Stefan Reichert unter Mitwirkung v. Rolf Bücher, Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1986 (Bd. 3), S. 185-186.

56 Vgl. Paul Celan, »Todesfuge«, S. 39

als subalterne Figur Celans Gretchen-Rezeption herbei. Sein Bild aus dem Untergrund der Metro wird auf jenem Videoscreen übertragen, der als Billboard für eine Exposition Coloniale – eine Völkerschau – wirbt. Traorés an Samplingtechniken anknüpfende Übersetzung nimmt die Bremer Rede gewissermaßen auf der Höhe digitaler Bildproduktion beim Wort. Zugleich öffnet er den von Celan in der *Todesfuge* und damit in einem anderen Kontext verwendeten Begriff des Schwarzen unter dem Vorzeichen der beworbenen Menschen-Ausstellung für die Frage nach der kolonialen Vor- und dekolonialen Nachgeschichte nationalsozialistischer Vernichtung. Sein Auftritt verweist auf die komplizierten Verschränkungen von Gewalt und Gegengewalt, ebenso wie auf die quer dazu stehenden Ähnlichkeiten der auftretenden Figuren. So bringt Traoré die Wortergreifung sich verselbständigender subalterner Figuren ins Spiel, die die gesamte Inszenierung bestimmt und zugleich dezentriert.

Während nun Traoré zunächst gewissermaßen körperlos Celans Relektüre von Goethes *Faust* aufgreift und sein Bild im kolonialen Kontext eingeblendet wird, dient Hautfarbe auch in dieser Szene nicht zur figuralen Repräsentation. Man kann Traorés Einsatz vielmehr emblematisch lesen – »Exposition Colonial« erscheint so als eingedeutschtes Lemma, das Videobild als Pictura, der Bühnenauftritt mit seiner allegorischen Verweiskraft in fortgesetzter Übertragung als Subscriptio. Traorés Auftritt zeigt hierbei exemplarisch, wie die Körper der Spielenden auf der Bühne jenseits ihrer Markierungen, sprechend, kreischend, sich bewegend zu ihrem Recht kommen. Seine für die Volksbühnen-Ästhetik exemplarische Bühnenpräsenz exponiert denn auch nicht einfach die äußerliche Differenz etwa zu Wuttkes Faust, sondern die Ähnlichkeit der überdreht auftretenden, leibhaftigen Körper.[57] Es ist gerade dieser Auftritt, der im Gegensatz zum Mbembe-Streit das Potential multidirektionalen Erinnerns vorführt und damit auch nicht zuletzt über Bakers parodistische Exotismuszitate aus der Zwischenkriegszeit hinausweist. Er reflektiert eine globalisierte Medienkultur, die weder unabhängig von ihrem genozidalen Gepäck noch ihren kanonisierten Männerphantasien zu denken ist, und fordert das anwesende Publikum von seinen unterschiedlichen Standorten aus gewissermaßen zum kollektiven affektiven Durcharbeiten auf.

Castorfs Inszenierung operiert so betrachtet als Gegenmodell zur zitierten Exposition Coloniale. Sie hält zwar die visuelle Ausstellungspolitik der Maschinen-

57 Zur Arbeit mit den Schauspieler*innen und deren Adressierung als autonome Künstler*innen vgl. Frank Castorf, »Nicht Realismus, sondern Realität«, in: Carl Hegemann, *Dramaturgie des Daseins. Everyday live*, hg. v. Raban Witt, Berlin: Alexander 2021, S. 151-157, hier S. 154-155. Siehe demgegenüber zu Goethes *Regeln für Schauspieler* Klaus Schwind, »›Man lache nicht!‹: Goethes theatrale Spielverbote. Über die schauspielerischen Unkosten des autonomen Kunstbegriffs«, in: *Internationales Archiv für Sozialgeschichte der deutschen Literatur* (IASL) 21.2 (1996), S. 66-112.

und Völkerschau und auch die massenkulturelle Verselbständigung kolonialer Bildwelten erinnerbar, gibt den Darstellenden aber einen kollektiven Spielraum. Zugleich weiß dieses Theater darum, dass auch seine Zeit gekommen ist. Als sich die subalternen Figuren nach sieben Stunden davon gemacht haben,[58] schreit das längst von Gretchen gepfählte, alteuropäische Faust-Mephisto-Paar in einer endlos erscheinenden Schlussszene förmlich danach, von der Bühne vertrieben zu werden: der eine als Castorf-alter-ego Goethe lallend und fähnchenschwenkend auf einem quietschenden Dreirad, der andere Statistiken keifend, als ginge es darum, die neue Ära eines Theaters der Geschäftsführer einzuleiten… Castorf nimmt hier schon die neoliberalisierte Kehrseite des gegenwärtigen Rufs nach Strukturwandel im hiesigen Theater aufs Korn.[59] Traorés Auftritt aus der Maschine aber klagt gerade in diesem Kontext umso deutlicher das szenische Potential des hiesigen Theaters ein – eines Ensembletheaters, das nicht zuletzt im Wissen um die globale, visuelle Dimension deutscher Geschichte mehr kann als die Spielenden darauf zu reduzieren, ihre Haut zu Markt zu tragen und wie Repräsent*innen überkommener Markierungen ins jeweils abgezirkelte Bild gesetzt zu werden.

---

58 Vgl. zum hier aufgerufenen Diskurs politischer Entzugspraktiken Fred Moten u. David Harney, *The Undercommons. Fugitive Planning & Black Study*, London: Minor Compositions 2016; Isabel Lorey, *Figuren des Immunen. Elemente einer politischen Theorie*, Zürich u. Berlin: Diaphanes 2011.

59 Vgl. etwa den populären Ruf nach Managementtrainings für Intendant*innen als Mittel gegen Machtmissbrauch im Theater von Thomas Schmidt, *Macht und Struktur im Theater. Asymmetrien der Macht*, Wiesbaden: Springer 2019.

Zu den Autor*innen

Evelyn Annuß, Theater- und Literaturwissenschaftlerin, ist Professorin für Gender Studies an der Universität für Musik und darstellende Kunst Wien (mdw). Momentan forscht sie zu Auftrittsformen in Drag vom kreolisierten Karneval bis zur Coronademo. Neuere Veröffentlichungen: Max Reinhardt, *Regiebuch zu Hugo von Hofmannsthals* Jedermann. Edition & Kommentare (Bd. 2 der Festausgabe für *100 Jahre Salzburger Festspiele*, mit Harald Gschwandtner, Edda Fuhrich, Norbert Christian Wolf für den Salzburger Festspielfonds), Wien 2020; *Volksschule des Theaters. Nationalsozialistische Massenspiele.* Paderborn 2019; »Populismus und Theater«, in: Susanne Teutsch (Hg.): *Was zu fürchten vorgegeben wird. Alterität und Xenophobie.* Wien 2019, S. 226-236.

Raphaël Bortolotti erfuhr nach einem ersten Master in Kunstgeschichte an der Universität Lausanne und einem zweiten Master in Barockgesang an der Schola Cantorum Basiliensis 2018 von der Existenz originalen Bühnenmaterials aus dem 19. Jahrhundert im Theater der kleinen Stadt Feltre in Norditalien. Er knüpfte so an seine beiden Ausbildungen an und begann daraufhin mit einem Promotionsprojekt in Kunstgeschichte an der Hochschule der Künste Bern über die italienische Bühnenmalerei im 19. Jahrhundert unter der Leitung von Philippe Kaenel (Universität Lausanne) und Maria Ida Biggi (Universität Ca‹ Foscari). Seine Forschungsinteressen drehen sich hauptsächlich um die Szenografie und Fragen der Materialität der Theateraufführung im 19. Jahrhundert.

Jörg Dünne ist Professor für Romanische Literaturen an der HU Berlin. Zu seinen Forschungsschwerpunkten gehören literatur- und kulturwissenschaftliche Raumforschung, Literatur und Kulturtechniken, Spektakularität und Katastrophismus, Literaturen im Anthropozän; aktuell arbeitet er u.a. an einem Essay zu Straßenhunden in Lateinamerika. Auswahl jüngerer Publikationen: *Zukunft, gefaltet. Choreographien des Als-Ob*, Hg., mit Martina Bengert, Max Walther, Weimar 2021; *Cultural Techniques. Assembling Spaces, Texts & Collectives*, Hg., mit Kathrin Fehringer, Kristina Kuhn, Wolfgang Struck, Berlin/Boston 2020; *Die katastrophische Feerie. Geologie, Spek-*

takularität und Historizität in der französischen Erzählliteratur der Moderne, Konstanz 2016.

Ulrike Haß ist emeritierte Professorin für Theaterwissenschaft an der Ruhr-Universität Bochum, wo sie für den Aufbau eines Instituts für Theaterwissenschaft, seine enge Vernetzung mit der Theaterlandschaft Ruhr sowie die Einrichtung des Studiengangs Szenische Forschung gewirkt hat. Zahlreiche Veröffentlichungen zu Bühnen, Bild- und Raumfragen des Theaters, namentlich zur Herausbildung des modernen Innenraumtheaters und seiner Schauanordnungen in früher Neuzeit und Barock. Ihr Interesse gilt einem Theater, das sich in Geschichte und Gegenwart je als ein Theater entwirft, das wir nicht kennen. Jüngst ging es ihr um den antiken Chor und sein Nachleben bei Kleist, Beckett und Jelinek (*Kraftfeld Chor*, Berlin 2021), um einen »Chor der Steine«, (*Lettre* 136, 2022) und derzeit um die Chorlyrik der Jungen-Mädchen der Archaik.

Nicola Kaminski ist Professorin für Neugermanistik an der Ruhr-Universität Bochum. Ihr Interesse gilt dem Bedeutungspotential materialer Erscheinungsformen von Literatur von der Frühzeit des Buchdrucks bis etwa 1850. Aktuelle Publikationen: *Optische Auftritte. Marktszenen in der medialen Konkurrenz von Journal-, Almanachs- und Bücherliteratur*, mit Stephanie Gleißner, Mirela Husić, Volker Mergenthaler, Hannover 2019; *›Zů schyff Zů schyff brůder: Eß gat/es gat‹: zur Performanz des Exemplarischen im* Narrenschiff, mit Julia Kunz, Sebastian Mittelberg, Julia Schmidt, Hildesheim 2021; *Zeit/Schrift 1813-1815 oder Chronopoetik des ›Unregelmäßigen‹*, mit David Brehm, Volker Mergenthaler, Nora Ramtke, Sven Schöpf, Hannover 2022; *Die journalliterarische Leseszene im Spiegel des Modebilds. Modellversuch zur* Wiener Zeitschrift *1816-1849*, Hannover 2022.

Annette Kappeler ist Literaturwissenschaftlerin und Musikerin. Sie koordiniert den Forschungsschwerpunkt ›Aufführung und Interpretation‹ an der Hochschule der Künste Bern und leitet dort ein Forschungsprojekt zum norditalienischen Provinztheater im 19. Jahrhundert. Sie hat u.a. zur Aufführungspraxis der Oper des 17.-20. Jahrhunderts, zu Bildtheorien des 17.-18. Jahrhunderts und zu übersetzungswissenschaftlichen Fragen geforscht. Sie tritt international als Bratschistin und Geigerin in Ensembles für Alte Musik auf.

Sebastian Kirsch ist Theater- und Literaturwissenschaftler und hat in Bochum, Düsseldorf, Stockholm und Wien gelehrt. Er promovierte über die Geschichte der Zentralperspektive (*Das Reale der Perspektive*, Berlin 2013) und habilitierte mit einer Studie zum griechischen Chor und den antiken Praktiken der Sorge (*Chor-Denken. Sorge, Wahrheit, Technik*, Paderborn 2020). Mit einem Projekt zu Hermann Broch war er 2019/2020 als Lynen-Fellow am Dept. of German der New York Universi-

ty assoziiert; 2021 war er als Humboldt-Fellow am Berliner Leibniz-Zentrum für Literatur- und Kulturforschung zu Gast. 2007-2013 arbeitete Kirsch als Redakteur von *Theater der Zeit*; dramaturgische Kollaborationen verbinden ihn u.a. mit Hans-Peter Litscher und Johannes Schmit.

Adrian Kuhl studierte Musikwissenschaft, Deutsche Philologie und Philosophie an der Ruprecht-Karls-Universität Heidelberg; dort 2013 Promotion bei Prof. Dr. Silke Leopold (*»Allersorgfältigste Ueberlegung«. Nord- und mitteldeutsche Singspiele in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts*, Beeskow 2015). 2011-2015 Lehraufträge u.a. an der Hochschule für Musik Würzburg, 2012-2016 Assistent am Musikwissenschaftlichen Seminar Heidelberg. Seit 2016 Arbeitsstellenleiter bei der Bernd Alois Zimmermann-Gesamtausgabe an der Goethe-Universität Frankfurt a.M. Forschungsschwerpunkte: Ballett in Deutschland (1950-1970), deutschsprachige Oper/Singspiel und Librettologie (1760-1800), Editionsphilologie.

Jan Lazardzig ist Professor für Theaterwissenschaft an der Freien Universität Berlin. Zu seinen Forschungsfeldern gehören die Architektur-, Technik- und Wissensgeschichte des Theaters, Zensur und Surveillance sowie Methoden der Theaterhistoriographie. Aktuelle Publikationen: *Technologies of Theater. Joseph Furttenbach (1591-1667) and the Transfer of Technical Knowledge in Early Modern Theater Cultures* (hg. m. Hole Rößler, Frankfurt a.M. 2016); *»Images d'action«. Claude-François Ménestrier's Theoretical Writings on Festivals and Performing Arts* (hg. m. Annette Kappeler und Nicola Gess, 2018) sowie *Wissenschaft aus Gefolgschaft. Der Fall Hans Knudsen und die Anfänge der Theaterwissenschaft* (erscheint 2022).

Ethel Matala de Mazza ist Professorin für Deutsche Literatur an der Humboldt-Universität zu Berlin. Ihre Forschungsschwerpunkte liegen auf der Literatur- und Theoriegeschichte des politischen Imaginären, den Wechselbeziehungen zwischen Demokratie und Massenkultur sowie der Theorie und Ästhetik kleiner Formen. Aktuelle Publikationen: *Der populäre Pakt. Verhandlungen der Moderne zwischen Operette und Feuilleton*, Frankfurt a.M. 2018, *Verkleinerung. Epistemologie und Literaturgeschichte kleiner Formen*, Hg., mit Maren Jäger und Joseph Vogl, Berlin/Boston 2020, *Nekrolügen? Nachrufe im literarischen Feuilleton der 1920er und 1930er Jahre*, Hg., mit Sabine Eickenrodt, Berlin/Boston (2022, im Erscheinen).

Bettine Menke ist Professorin für Allgemeine und Vergleichende Literaturwissenschaft an der Universität Erfurt, Gastaufenthalte an UC Santa Barbara, in Santiago de Chile, IKKM Weimar, KuKo exc.16 Konstanz, IFK Wien, zuletzt 2020/21 am Krupp Wissenschaftskolleg Greifswald. Forschungsfelder waren in den letzten Jahren neben Witz(en) und Einfällen, Aus-Schreiben und Schriftzeichen, vielfältige Hinsichten des Theaters und gegenwärtig erneut Übersetzen. Auswahl jüngerer

Publikationen: *Einfälle, Zufälle, Ausfälle. Der Witz der Sprache*, München 2021; *Flucht und Szene*, Hg., mit Juliane Vogel, Berlin 2018; *Das Melodram: ein Medienbastard*, Hg., mit Armin Schäfer, Daniel Eschkötter, Berlin 2013; *Das Trauerspiel-Buch. Der Souverän – das Trauerspiel – Konstellationen – Ruinen*, Bielefeld 2010; »Gesture and Citability: Theater as Critical Praxis«, in: *Critical Stances. The Stakes of Form*, hg. v. Beate Söntgen, Berlin 2020; »Was das Theater möglich macht: Theater-Maschinen«, in: *Archäologie der Spezialeffekte*, hg. v. Natascha Adamowsky u.a., München 2018, S. 113-144.

Dirk Niefanger ist Professor für Neuere deutsche Literatur und Sprecher des DFG-Graduiertenkollegs ›Literatur und Öffentlichkeit in differenten Gegenwartskulturen‹ an der Friedrich-Alexander-Universität Erlangen-Nürnberg. Einer seiner Forschungsschwerpunkte ist das Drama und Theater der Frühen Neuzeit. Aktuelle Publikationen: *Lessing und das Judentum. Lektüren, Dialoge, Kontroversen*, 2 Bände, Mhg., Hildesheim 2015 und 2021; *Rolf Dieter Brinkmann Handbuch*, Mhg., Stuttgart 2020; *Johann Klaj (um 1616-1656). Akteur – Werk – Umfeld*, Mhg., Berlin 2020. Im Frühjahr 2023 erscheint bei Wallstein in Göttingen seine Lessing-Monographie.

Nikola Roßbach ist Professorin für Neuere deutsche Literatur an der Universität Kassel. Sie forscht und lehrt zur Literatur-, Kultur- und Wissensgeschichte von der Frühen Neuzeit bis zur Moderne. Ihre Forschungsschwerpunkte sind u.a. Maschinenliteratur (Technik und Theater), Wissen(schaft) und Geschlecht, frühneuzeitliche Unterhaltungsliteratur und interkulturelle Konstruktionen von Wissen (Italienbilder). Ein Fokus ihrer Forschung und Lehre ist die Zensur bzw. Kontrolle und Normierung literarischen Wissens (*Achtung, Zensur! Über Meinungsfreiheit und ihre Grenzen*, Berlin 2018).

Dörte Schmidt ist Professorin für Musikwissenschaft an der Universität der Künste Berlin. Sie schreibt vor allem über Musiktheater, die Musik des 20. und 21. Jahrhunderts und die Wissens- und Kulturgeschichte der Musik und ist Projektleiterin der Bernd Alois Zimmermann-Gesamtausgabe in der Trägerschaft der Akademie der Wissenschaften und der Literatur Mainz und der Berlin-Brandenburgischen Akademie der Wissenschaften.

Wolfgang Struck ist Professor für Neuere deutsche Literatur an der Universität Erfurt. Sein Interesse gilt den vielfältigen Überlagerungen von Literatur, Wissen und Wissenschaft. Geschrieben hat er unter anderem über die fatale Verknüpfung von Kolonialismus und Abenteuer, verschollene Forschungsreisende und die Phantasie von Seekarten. Aktuelle Publikationen: *Aus der Welt gefallen. Die Geographie der Verschollenen*, mit Kristina Kuhn, Paderborn 2019; *Cultural Techniques. Assembling Spaces, Texts & Collectives*, Hg., mit Jörg Dünne, Kathrin Fehringer, Kristina Kuhn, Berlin/

Boston 2020; *Flaschenpost. Ferne Botschaften, frühe Vermessungen und ein legendäres Experiment*, Hamburg 2022.

Juliane Vogel ist Professorin für Neuere Deutsche Literatur und Allgemeine Literaturwissenschaft mit Schwerpunkt vom 18. Jahrhundert bis zur Gegenwart an der Universität Konstanz. Gastprofessuren haben sie an die LMU München, UC Berkeley, University of Chicago, Johns Hopkins University und die NYU geführt, Forschungsaufenthalte an das IFK Wien, das Kulturwissenschaftliche Kolleg der Universität Konstanz (2010/2011), das Forscherkolleg Bildevidenz an der FU (2018) und an das Wissenschaftskolleg zu Berlin (2018/19). 2020 wurde ihr der Leibniz-Preis der DFG zuerkannt. Ihre Forschungsschwerpunkte sind das europäische Drama, Grundlagen und Grundbegriffe europäischer Dramaturgie, Form und historische Poetik, experimentelle Schreibweisen der Moderne und österreichische Literatur. Aktuell bereitet sie eine Buchpublikation zum Schneiden in Literatur und Kunst der Moderne vor. Buchpublikationen u.a.: *Aus dem Grund. Auftrittsprotokolle zwischen Racine und Nietzsche*, Paderborn 2017; *Die Furie und das Gesetz. Zur Dramaturgie der »großen Szene« in der Tragödie des 19. Jahrhunderts*, Freiburg 2002.

Abbildungsnachweise

Bettine Menke, Wolfgang Struck: Einleitung

Abb. 1: Stiftung Schloss Friedenstein Gotha, https://ekhof-festival.de/ekhof-theater/buehnenverwandlungsmaschine

Abb. 2: Klaus-Dieter Reus (Hg.), *Faszination der Bühne. Barocke Bühnentechnik in Europa*, Bayreuth: Rabenstein 2001, S. 78

Dirk Niefanger: Gothaer Hamletmaschinen 1710 und 1778

Abb. 1: *Litteratur- und Theaterzeitung,* No. IV. (24. Januar 1778), eingebunden nach S. 54, Scan: https://gdz.sub.uni-goettingen.de/id/PPN556490444_0001?tify={%22pages%22:(58),%22view%22:%22info%22}

Nicola Kaminski: »Horazens Geist«

Abb. 1 u. 2: Exemplar der Universitätsbibliothek der Humboldt-Universität zu Berlin (Signatur: Yo 90761)

Abb. 3: Exemplar der Bayerischen Staatsbibliothek München (Signatur: Chalc. 196), urn:nbn:de:bvb:12-bsb00091135-0

Annette Kappeler, Raphaël Bortolotti: Machinati Progetti. Das Theater Feltre

Abb. 1 u. 2: Fotografie: Archivio Mariangela Mattia, 2018

Ulrike Haß: Optische Architekturen und die Sache mit der *res extensa*

Abb. 1 u. 2: Freundeskreis der Forschungsbibliothek Gotha e.V.

Sebastian Kirsch: Ähnlichkeit, Spektakel, Markt. Theatermaschine und Regierung

Abb. 1 u. 2: Hubert Damisch, *Der Ursprung der Perspektive*, Zürich: diaphanes 2010, Abb. 13, S. 126 u. Abb. 15, S. 131

Dörte Schmidt: Wie sich das Staunen in Neugier wandelt

Abb. 1: Forschungsbibliothek Gotha: Poes 4° 02169/01 (05), reproduziert nach: Roswitha Jacobsen, »Theater als Medium höfischer Kommunikation: Die Gothaer ›Proserpina‹ von 1683«, in: *Frauen – Bücher – Höfe: Wissen und Sammeln vor*

1800. Women – Books – Courts: Knowledge and Collecting before 1800. Essays in Honour of Jill Bepler, hg. v. Volker Bauer u.a., Wiesbaden: Harrassowitz 2018 (= *Wolfenbütteler Forschungen*, Bd. 151), S. 397-409, hier S. 398
Abb. 2: gallica.bnf.france/Bibliothèque nationale de France, https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k1521651m
Abb. 3: Deutsches Theatermuseum München: https://bavarikon.de/object/bav:DTM-BTH-00000000000F8763
Abb. 4a) u. 4b): aus: *Die Gothaer Residenz zur Zeit Herzog Ernsts II. von Sachsen-Gotha-Altenburg (1772-1804)*, Gotha 2004 (= Ausstellungskatalog Schloß Friedenstein Gotha 2004), S. 31-32

Adrian Kuhl: Kunstvolles Kaschieren. Die Gestaltung theatraler Effektszenen in Friedrich Wilhelm Gotters Singspielen
Abb. 1: Universitäts- und Landesbibliothek Darmstadt, Handschriften und Musikabteilung (D-DS) Mus. Ms. 94, S. 67v–68r

Ethel Matala de Mazza: Chiaroscuro. Bildszenographie im Melodram des 19. Jahrhunderts
Abb. 1: Stadtmuseum Amsterdam, https://data.collectienederland.nl/page/aggregation/amsterdam-museum/A-13255
Abb. 2: Stadtmuseum Amsterdam, https://data.collectienederland.nl/page/aggregation/amsterdam-museum/A-11355

Wolfgang Struck: Manipulationen: Drei Szenen über das Verhältnis von Theater und Maschine
Abb. 1: © Herzog August Bibliothek Wolfenbüttel, http://diglib.hab.de/drucke/2-1-1-geogr-2f/start.htm?image=00207
Abb. 2: http://tudigit.ulb.tu-darmstadt.de/show/Gue-10213/0008
Abb. 3: https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/4/4e/Ortelius_-_Maris_Pacifici_1589.jpg
Abb. 4: https://mdz-nbn-resolving.de/details:bsb10057916

Jan Lazardzig: Theatermaschinen als technisches Bild
Abb. 1a: Joseph Furttenbach, *Mannhaffter Kunst=Spiegel* [...]. Augspurg, 1663, Abb. 13. Mit freundlicher Genehmigung der Herzog August Bibliothek, Wolfenbüttel (Sign.: M: Uf 4° 51)
Abb. 1b, c, d: Joseph Furttenbach (zugeschr.), [Über Theatermaschinen und Festspektakel in Florenz (1608/1617)], vor/um 1627. Bayrische Staatsbibliothek, Signatur: Codex iconographicus 401, fol. 9, 11, 20, URL: https://codicon.digitale-sammlungen.de/Blatt_bsb00002107,00001.html (Public Commons)
Abb. 2: Denis Diderot, Jean le Rond d'Alembert (Hg.), *Recueil de planches, sur les*

sciences, les arts libéraux, les arts méchaniques, avec leur explication, Bd. 10, Paris 1772, Seconde Section, Planche XV

Abb. 3: Friedrich Kranich, *Bühnentechnik der Gegenwart*, Erster Band, München und Berlin 1929, Tafel 12.1 und 12.2.

Nikola Roßbach: … und sie bewegt sich doch. Die Maschine des 17. Jahrhunderts zwischen Funktionieren und Scheitern

Abb. 1.1, 2.1, 3.1, 4.1, 5.1, 6.1, 7.1, 8.1, 9, 10, 11, 12: © Bayerische Staatsbibliothek München, Sign. 4 Math.a.92

Abb. 1.2, 5.2, 8.2: © Herzog August Bibliothek Wolfenbüttel, Sign. A: 7 Geom. 2°

Abb. 2.2, 4.2: © Universitäts-Bibliothek Heidelberg, Sign. L 1639-1 A Folio RES::1-3

Abb. 3.2: © Herzog August Bibliothek Wolfenbüttel, Sign. A: 20.2 Geom. 2°

Abb. 6.2: © Bayerische Staatsbibliothek München, Sign. Res/2 Math.a. 77

Abb. 7.2: © Universitätsbibliothek TU Berlin, Sign. Rara 4Bb4332/1.2°

Jörg Dünne: Kautschuk-Ästhetik um 1900

Abb. 1: Digitales Archiv des Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística (IBGE), https://biblioteca.ibge.gov.br/index.php/biblioteca-catalogo?view=detalhes&id=4990

Abb. 2: aus: Jules Moynet, *L'Envers du thêâtre. Machines et décorations*, Paris: Hachette 1874

Abb. 3: https://www.flickr.com/photos/double-m2/4389412136

Abb. 4: http://www.institutfrance.si/media/uploads/images/HOMME-TETE-CAOUTCHOUC.jpg

Abb. 5: https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Michelin_Poster_1898.jpg

Evelyn Annuß: Astramentum ex machina. Zum Queering kolonialer Schaukultur

Abb. 1: copyright: Collection Radauer, http://humanzoos.net

Abb. 2: Foto: Thomas Aurin